

**Literarische und filmische Darstellung von Psychopathologie  
in den Romanen und deren gleichnamigen Verfilmungen**

*Die Klavierspielerin und Das Parfum*

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von  
**Chi-Chun Liu**

aus  
Tainan, Taiwan

Bonn 2014

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn unter  
[http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss\\_online](http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online) elektronisch publiziert.

**Zusammensetzung der Prüfungskommission:**

**Prof. Dr. Christian Moser**

(Vorsitzende)

**Prof. Dr. Michael Wetzel**

(Betreuer und Gutachter)

**Prof. Dr. Kerstin Stüssel**

(Gutachter)

**Prof. Dr. Ingo Stöckmann**

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 02.06.2014

## **Danksagung**

Während der Promotionsphase habe ich von vielen Seiten Unterstützung erfahren. An dieser Stelle richte ich meinen Dank an all diejenigen, die mich bei der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit unterstützt haben.

Mein aufrichtiger Dank gebührt in erster Linie meinem Betreuer, Prof. Dr. Michael Wetzel, der die Entstehung der Arbeit mit Rat und Tat gefördert hat und auf dessen fachlichen und freundschaftlichen Beistand ich immer vertrauen durfte.

Die größte Mühe mit dem Korrekturlesen hatten jedoch Tobias Enders und Michael Thiel, die für meine Dissertation viele Ratschläge gegeben haben. Euch ein besonderes Dankeschön. Danken möchte ich auch Dr. Stefan Höltgen für seine Unterstützung und vielen guten Hinweise, die mir das gesamte Promotionsverfahren hindurch eine sehr wertvoll Hilfe waren.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie: meinen Eltern für ihre langjährige Unterstützung, die mir mein Studium und die Promotion überhaupt erst ermöglicht hat, für all ihre Liebe, Geduld und Unterstützung. Natürlich auch mein Mann Phlo, ohne seine Geduld, Liebe, Begleitung und Hilfe wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Ich bin so glücklich, dass ich Euch habe. Love you!

# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung.....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>Psychopathologie.....</b>	<b>12</b>
2.1	Geschichte der Psychopathologie.....	12
2.2	Begriff der Psychopathologie.....	15
2.3	Symptome der Psychopathologie.....	17
2.3.1	Störungen des Ich-Bewusstsein.....	18
2.3.2	Störungen der Affektivität und des Gefühls.....	19
2.4	Theorie der Psychopathologie.....	21
2.4.1	Sigmund Freud.....	21
2.4.1.1	Freud und die Psychopathologie.....	21
2.4.1.2	Freud und seine Sexualtheorie.....	23
2.4.2	Jacques Lacan.....	25
2.4.2.1	Das Spiegelstadium: „Das Ich (je) ist nicht Ich (moi)“.....	26
2.4.3	Ödipuskomplex und Anti-Ödipus.....	29
2.4.3.1	Freud und der Ödipuskomplex.....	29
2.4.3.2	Lacan und der Ödipuskomplex.....	31
2.4.3.3	Gilles Deleuze und Félix Guattari: der Anti-Ödipus – Wunschmaschinen.....	33
<b>3</b>	<b>Analyse von Romanen hinsichtlich der in ihnen dargestellten Psychopathologie – <i>Die Klavierspielerin</i>.....</b>	<b>39</b>
3.1	Psychopathologische Darstellungen bei Jelinek.....	41
3.1.1	Die psychopathologische Liebe: Hass und Liebe zwischen Mutter und Tochter.....	44
3.1.1.1	Der Name „Kohut“ als Chiffre der Enteignung des Eigenen.....	45
3.1.1.2	Mutter als „Control Freak“: Die Tochter als Besitz ihrer Mutter.....	46
3.1.1.3	Die symbiotische Einheit zwischen Mutter und Tochter.....	51

3.1.1.4	Die Zerstörung von Erikas Identität durch die Muttergewalt.....	56
3.1.2	Psychopathologische Motive: Erika Kohuts Voyeurismus, Selbstverletzung und Sado-Masochismus.....	61
3.1.2.1	Erikas Schaulust und Voyeurismus.....	62
3.1.2.2	Erikas Selbstverletzung.....	69
3.1.2.3	Erikas Sado-Masochismus.....	76
3.2	Intertextualität als Phänomen der Darstellungsweise.....	85
<b>4</b>	<b>Analyse von Romanen hinsichtlich der in ihnen dargestellten Psychopathologie – <i>Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders</i>.....</b>	<b>91</b>
4.1	Die psychopathologische Liebe: Talent oder Fluch? – Ein Genie ohne Geruch und Liebe.....	93
4.1.1	Das Geruchsgenie ohne eigenen, individuellen Körpergeruch: Geruchlos und Lieblos – der Weg zur Selbstfindung.....	94
4.1.1.1	Die Geburt des Geruchsgenies und sein Überleben.....	94
4.1.1.2	Die Wiedergeburt des Genies.....	97
4.1.1.3	Die Begegnung mit Baldini.....	99
4.1.1.4	Einsamkeit und Verpuppung von Grenouille.....	100
4.1.2	Tiermetaphern als Symbole von Unmenschlichkeit und Lieblosigkeit.....	105
4.2	Psychopathologische Motive: Wahn, Narzissmus, Fetischismus und Serienmörder.....	111
4.2.1	Grenouilles Narzissmus.....	111
4.2.2	Grenouille als Fetischist und Serienmörder.....	122
4.2.3	Grenouilles Hass und Ekstase.....	130
4.3	Die Modi der Darstellung bei Süskind.....	135
4.3.1	Erzählstrategie, Stil und Sprach bei Süskind.....	135
4.3.2	Die Darstellung der olfaktorischen Welt bei Süskind.....	138
<b>5</b>	<b>Analyse von Filmen hinsichtlich der in ihnen dargestellten Psychopathologie – <i>Die Klavierspielerin</i> und <i>Das Parfum</i>.....</b>	<b>143</b>
5.1	Literaturverfilmung als Transformation von Romanen.....	143

5.2	Michael Hanekes <i>Die Klavierspielerin</i> .....	151
5.2.1	Aspekte der Produktion.....	151
5.2.2	Ein Vergleich: Inhaltliche Unterschiede zwischen Buch und Film.....	154
5.2.3	Gewalt und Kalt: Die Darstellung bei Haneke.....	158
5.2.4	Die psychopathologische Darstellung im Film.....	162
5.2.4.1	Symbiotische Mutter-Tochter-Beziehung: Erika und Mama Kohut.....	162
5.2.4.2	Erikas psychopathologische Haltung im Film: Selbstverletzung, Voyeurismus und Sado-Masochismus..	166
5.3	Tom Tykwers <i>Das Parfum</i> .....	170
5.3.1	Aspekte der Produktion.....	170
5.3.2	Ein Vergleich: Inhaltliche Unterschiede zwischen Buch und Film.....	171
5.3.3	Visualisierung der Gerüche: Die Darstellung der olfaktorischen Welt bei Tykwer.....	177
5.3.4	Die psychopathologische Darstellung im Film.....	184
5.3.4.1	Grenouille im Film.....	184
5.3.4.2	Grenouille als Fetischist und Serienmörder.....	188
5.3.4.3	Grenouilles Triumph und Scheitern.....	194
<b>6</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>197</b>
6.1	Die Darstellung psychopathologischer Motive in Elfriede Jelineks Roman <i>Die Klavierspielerin</i> .....	197
6.2	Die Adaption von <i>Die Klavierspielerin</i> durch Michael Haneke und die Transformation psychopathologischer Motive.....	200
6.3	Die Darstellung psychopathologischer Motive in Patrik Süskinds Roman <i>Das Parfum</i> .....	201
6.4	Die Adaption von <i>Das Parfum</i> durch Tom Tykwer und die Transformation psychopathologischer Motive.....	203
6.5	Schluss.....	204

<b>7</b>	<b>Quellen und Literaturverzeichnis.....</b>	<b>206</b>
7.1	Quellen.....	206
7.2	Filmquellen.....	207
7.3	Forschungsliteratur.....	208
7.3.1	Forschungsliteratur zur Psychopathologie.....	208
7.3.2	Forschungsliteratur zu <i>Die Klavierspielerin</i> .....	213
7.3.3	Forschungsliteratur zu <i>Das Parfum</i> .....	220
7.3.4	Sonstige Ausgaben und Forschungsliteratur.....	224

# 1. Einleitung

Mit dem Begriffspaar *literarisch* und *filmisch* ist bereits das Programm dieser Dissertation umrissen. Das leitende Motiv der Psychopathologie und ihrer Darstellung in Literatur und Film wird dahingehend untersucht, dass nicht das Ziel einer Fachgeschichte am Anfang der vorliegenden Arbeit steht, sondern die Beschreibung eines Übergangs vom medizinischen Vokabular einer klinischen Spezialdisziplin in den erweiterten Raum der Literatur. Mit der literarischen und filmischen Darstellung von Psychopathologie soll somit ein Stoff- und Motivkreis in den Blick literaturwissenschaftlicher Analyse genommen werden, der seit den antiken Tragödien bis in unsere Moderne hinein wie ein roter Faden die Literaturgeschichte durchzieht, der aber in seiner Spezifik für die zeitgenössische Literatur bisher kaum untersucht worden ist.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Antike Beispiele für die literarische Auseinandersetzung mit Geistesverirrung und Formen von Wahnsinn tauchen bereits in Homers *Ilias* oder in *Die Orestie* von Aischylos auf. Einen profunden Überblick über die Geschichte dieser Motivlage von der Antike bis in die Neuzeit gibt das umfangreiche Werk von Werner Leibrand: *Der Wahnsinn. Geschichte der abendländischen Psychopathologie*, Freiburg: Verlag Karl Alber 2005. Die Geschichte dieses Motivs wurde für die vorliegende Arbeit zwar zur Kenntnis genommen findet jedoch keine besondere methodische Berücksichtigung, da sie für das Thema nur bedingt anschlussfähig ist und den Rahmen dieser Untersuchung ohnehin sprengen würde. Zur Verbindung zwischen Literatur und Psychopathologie äußert sich zum ersten Mal dezidiert Cesare Lombroso in seinem 1864 auf Italienisch erschienenen *Genio e follia*. Milano: Chiusi 1864; dt. *Genie und Irrsinn*. Leipzig: Reclam 1887. Lombroso sucht in dieser Schrift eine Verbindung zwischen künstlerischer Produktivität und Wahnsinn zu identifizieren. Einen literaturgeschichtlich relevanten Bezug zwischen der Psychoanalyse und Literatur macht Freud mit seinem Aufsatz über Walter Jensens Gradiva in Freud, Sigmund: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Werke aus den Jahren 1906 - 1909. Karl Jaspers beginnt die Psychopathologie in Form von Pathographien auf die Produktionsbedingungen von Literatur bzw. auf die Biographien der Autoren selbst zu beziehen, bspw. in Jaspers, Karl: *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Leipzig: Bircher 1922. Zu Jaspers gibt das Kapitel 2.4.1 detailliert Auskunft. Ab den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts beginnt die Literaturwissenschaft schließlich eine kritische Distanzierung von diagnostischen Analysen der Autoren und richtet sich mehr auf die Formuntersuchungen der Werke selbst. Vgl. hierzu u. a. Krülls, Jürgen: *Geisteskrankheit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Heidelberg [Diss.] 1981. Neuere Positionen der psychopathologischen Literaturinterpretation trägt Bernhard Urban zusammen in dem Sammelband Urban, Bernhard (Hg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981; insbesondere Urban, Bernd / Kundsus, Winfried: *Kritische Überlegungen und neuer Perspektiven zur psychoanalytischen und psychopathologischen Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 1-22. Urban plädiert in seiner kritischen Auseinandersetzung mit psychopathologischen Literaturtheorien für eine größere Eigenständigkeit von Autor und Text und warnt zugleich von einer zu großen Simplifizierung durch psychoanalytische Lesarten. Jutta Osinski greift ebenfalls die Thematik Urbans auf lenkt den Blick allerdings stärker auf einen anti-psychiatrischen Diskurs. Eine genauere Lektüre der Zeitgenössischen Literatur zu diesem Thema findet sich in Osinski, Jutta: *Über Vernunft und Wahnsinn: Studien zur literarische Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jahrhundert*, Bonn: Bouvier 1983. Dass es die Literatur selbst ist, die dem analy-

Schilderungen wahnhafter oder psychisch krankhafter Bewusstseinszustände sind von Beginn an zentrale Motive in der abendländischen Literatur, wobei es insbesondere die Darstellung ihrer inneren und äußeren Wahrnehmung ist, die im Zentrum des Interesses steht. Dabei sind es nicht nur die antiken Tragödien, allen voran Sophokles' *König Ödipus* (429–425 v. Chr.), die zu einem Denken über die Wechselbeziehung von Literatur und Psychopathologie anregen, sondern auch moderne Klassiker von Hugo von Hofmannsthal über Gottfried Benn zu Georg Heym.<sup>2</sup> So ist es nicht nur wichtig zu sehen, was als pathologisch geschildert wird, sondern auch wer diese Einschätzung vornimmt und welche Mittel verwendet werden, um die Pathologie einer Figurenpsyche zu beschreiben und in eine literarische oder filmische Form zu bringen. Welche Strategien und Darstellungsweisen werden in Anschlag gebracht? Wie wird ein krankhafter Seelenzustand zum Motiv in der Literatur? Und nicht zuletzt: Was kann über den Bereich und die Organisationsform der Psychopathologie gesagt werden, wenn sie sich als Stichwortgeberin für die literarischen Beschreibungen krank- oder wahnhafter Psychen in der Literatur reflektiert? Umgekehrt ließe sich weiter fragen: Was bedeutet es für die Literatur, wenn Psychopathologie gar zu einer Strategie des Aufschreibens wird?

Der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist demnach die literarische und filmische Darstellung von Psychopathologie und die damit verbundenen spezifischen Erzählarten und Darstellungstechniken am Beispiel der Romane *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek und *Das Parfum* von Patrick Süskind. Beide Romane weisen eine große thematische Ähnlichkeit auf, indem sie die wichtigsten Problembereiche der Psychopathologie, so wie sie in der Fachliteratur zur Sache beschrieben

---

tisch-medizinischen Diskurs die Deutungshoheit ihrer Auslegung verweigert ist Kern von Meike Hillens Untersuchung in Hillen, Meike: *Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur*, Frankfurt a.M.: Lang 2003. Einen sehr aktuellen Beitrag zum Thema liefert Claudia Hauser in ihrer Arbeit *Politiken des Wahnsinns. Weibliche Psychopathologie in Texten deutscher Autorinnen zwischen Spätaufklärung und Fin de Siècle*, Hildesheim; Zürich; New York: Olms Verlag 2007. Hauser findet in der besagten Literaturepoche starke Belege dafür, dass weiblicher Wahnsinn mit weiblicher Repression gekoppelt ist, wobei sich über dieser Repression eine Differenz in der Geschlechterordnung des Wahnsinns herausbildet, die zwischen einem weiblich-körperlichen und einem männlich-geistigen Wahnsinn unterscheidet. Obwohl die Arbeit von Hauser aufgrund ihres sehr spezifischen Analysegegenstandes für die vorliegende Untersuchung von *Die Klavierspielerin* und *Das Parfum* nur bedingt anschlussfähig ist, wirft sie doch ein erhellendes Licht auf die Wahl der hier zu untersuchenden Romane. Beide Formen der dort verhandelten Psychopathologie folgen nämlich in weiten Teilen dieser Unterscheidung. Wenngleich die Thematik auf den folgenden Seiten einen anderen Fokus einnimmt, muss diese Grundüberlegung dennoch mitgedacht werden.

<sup>2</sup> Vgl. Winfried v. Kudsus (Hrsg.): *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Berlin: DeGruyter Verlag 2011.

werden, zusammenfassen. Bei Elfriede Jelinek geht es um das Zusammenspiel verschiedener innerer und äußerer Kräfte, die eine Pianistin einer dauernden Zerreißprobe unterstellen und unter denen die charakterliche Integrität und schließlich ihre berufliche, private und sexuelle Identität entstellt werden. Bei Patrick Süskind geht es um einen Mörder, der durch eine biologische Anomalie über einen absolut perfekten Geruchssinn verfügt, gleichzeitig aber durch das Fehlen eines eigenen Körpergeruchs nicht in der Lage ist, in Gemeinschaft mit Menschen zu leben. Aus dem hieraus resultierenden Mangel an Identitätszuschreibung entwickelt sich schließlich eine religiös aufgeladene Allmachtsfantasie, die zum mehrfachen Mord führt. Der inhaltlichen Nähe beider Romane – beide handeln von der Kunst als Kanalisierung psychischer Wahnvorstellungen und in beiden steht das Thema der gestörten Identität im Zentrum – korrespondiert zugleich ein eklatanter Unterschied ihrer Erzählformen. *Ist* für Jelinek die Sprache selbst ein Vehikel zum Ausdruck psychopathologischer Zustände, so ist bei Süskind eine soziopathische Daseinsweise durch eine klare und eindeutige Sprache *geschildert*. Durch diese Spannbreite wird ein möglichst weites Spektrum von Darstellungsformen von Psychopathologie in den Blick genommen. Um diesen Komplex adäquat auszuloten, sollen zunächst in einer genauen Lektüre die einzelnen Motive und Figurenkonstellationen isoliert werden, um sodann ihre literarischen und filmischen Strukturen, Funktionen und Darstellungsweisen zu analysieren. Auf diese Art wird ein Vergleich zwischen Jelinek, Haneke, Süskind und Tykwer möglich, aus dessen Perspektive die Darstellung psychopathologischer Zustände und der speziellen Bedeutung des obsessiven Verhaltens der beiden Hauptprotagonisten untersucht wird. Neben der Psychopathologie der Figuren Erika Kohut und Jean-Baptiste Grenouille interessiert daher also vor allem auch die unterschiedliche Darstellung von deren Handlungsweisen in den Romanen und Filmen. Darüber hinaus soll die Arbeit klären, inwiefern der exzessiven Schilderung innerer und äußerer pathologischer Zustände nicht auch ein Schreibprogramm unterliegt, das die je spezifische Darstellung hervorbringt oder zumindest begünstigt.

Zunächst wird die Arbeit im Kapitel 2 den Begriff der Psychopathologie in einem begriffsgeschichtlichen und theoretischen Überblick umreißen, wobei die wichtigsten Untersuchungen und Ergebnisse ihrer Geschichte chronologisch zusammengefasst werden. Neben Sigmund Freud, der als Vater der Psychoanalyse den ersten Begriffskorpus für die Beschreibung des Unbewussten sowie für dessen Anomalien entwickelte, ist vor allem das Denken des französischen Philosophen und Psychoanalyti-

kers Jacques Lacan ein wichtiger Orientierungspunkt für die der Arbeit zugrunde gelegte Theorie. Mit seinem Text über das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion liefert er das strukturalistische Werkzeug zur Beschreibung der in den Romanen vorkommenden Identitätsstörungen.

In Kapitel 3 und 4 werden die beiden Romane dann inhaltlich, formal und literaturgeschichtlich untersucht. Beide sind Romane der Postmoderne, die zur bekanntesten deutschsprachigen Literatur in den 80er und 90er Jahren zählen. Bei Jelinek wird Identität beziehungsweise die Störung von Identität vor allem durch eine vermeintliche Vermischung von Sprache und Biographie, aber auch durch ein zur Schau getragenes gestörtes Verhältnis zur Sprache ausgedrückt. Bei Süskind ist die Störung der Identität in der Gemeinschaft als literarisches Motiv virulent. Beide wurden schließlich zur Vorlage der gleichnamigen Filme von Michael Haneke und Tom Tykwer. Auf der erarbeiteten Vergleichsgrundlage der beiden Romane werden in Kapitel 5 die Filmadaptionen als eine Form der Interpretation und Transformation der literarischen Darstellung in Augenschein genommen. Die Phänomene Film und Roman stehen in einer Wechselbeziehung, die seit den Anfängen des Kinos eine lebhaftige Debatte über die Verbindung beider befeuert hat. Diesem Aspekt wird im Vergleich besonders großer Raum gegeben, da es gerade die Unterschiede zwischen beiden Formen sind, die für die Untersuchung von Relevanz sind. Im letzten Kapitel werden schließlich die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst und ein Ausblick auf künftige Forschungsfragen formuliert.

## 2. Psychopathologie

### 2.1 Geschichte der Psychopathologie

Lehren zur Psychopathologie finden sich schon in den Schriftzeugnissen früher Hochkulturen in hieroglyphischer oder keilschriftlicher Form.<sup>3</sup> Auch altchinesische und altindische Spruchsammlungen oder Ratschläge zur Lebensweisheit beinhalten nicht selten Hinweise auf entsprechende Geisteszustände. So finden sich beispielsweise in ägyptischen Quellen aus dem 1. Jahrtausend v. Chr. Beschreibungen über Melancholie, Geistesschwäche und Erregtheit.<sup>4</sup> In den antiken griechischen und römischen Philosophieschulen wurden auch verstärkt die Eigenschaften und die Bildung der Seele diskutiert, einschließlich ihrer krankhaften Aspekte. Vor allem in den medizinischen Schriften des Hippokrates, die zwischen 450 und 350 v. Chr. entstanden sind, werden zahlreiche Beschreibungen psychischer Störungen vorgenommen, die unter anderem Symptome der Betrunkenheit, des Delirs, der Manie, des Wahnsinns, der Hysterie und der Melancholie umfassen.<sup>5</sup>

Aristoteles (384-322 v. Chr.) schrieb dem gesunden Zustand der Seele bestimmte Merkmale zu, die er mit Begriffen wie Lebenstüchtigkeit, Zufriedenheit und seelische Reife umfasste. Diese aristotelische Seelenlehre, die eigentlich als eine Theorie der Gefühle verstanden wird, wurde schließlich von der stoischen Schule des griechischen Philosophen Zenon von Kition (335-262 v. Chr.) übernommen und in eine „Psychologie der Affekte“ überführt.<sup>6</sup>

Im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit wurden Formen geistiger Erkrankung häufig als Besessenheits- oder Dämonenwahn verhandelt, wie eine Sentenz Martin

---

<sup>3</sup> „Die Auffälligkeiten abnormen menschlichen Gebarens erweckten schon früh die Aufmerksamkeit der Ärzte. So werden beispielsweise in den hippokratischen Schriften ausführlich Symptome der Depression, der Manie und des Wahns beschrieben; in der altägyptischen, babylonischen, antiken und frühen arabischen Medizin finden sich bereits eine Reihe von therapeutischen Anweisungen zur Behandlung dieser und anderer seelischer Störungen.“ Zitat nach: Theo R. Payk: Psychopathologie: Vom Symptom zur Diagnose, 2. Aufl., Berlin / Heidelberg: Springer 2007, S. 3.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 4.

Luthers beispielgebend verdeutlicht: „Wo ein melancholischer Kopf ist, da hat Sathan [sic!] seine Badestätte.“<sup>7</sup> Entsprechend ein Verhalten nicht den allgemein anerkannten Vorstellungen des geregelten Lebens, wurde oft der Teufel für derlei zur Verantwortung gezogen und dem vermeintlich Besessenen unter Folter Geständnisse entzogen, die nicht selten zu dessen Hinrichtung führten.<sup>8</sup> Trotz dieses psychologiefeindlichen Klimas hat sich die aristotelisch orientierte Scholastik vor allem durch die Theologen und Kirchenlehrer Albertus Magnus (1206-1280), Duns Scotus (1268- 1308) und Nicolaus Cusanus (1401-1464) weiter dem Thema der Willens- und Bewusstseinspsychologie angenähert.

Erst zu Beginn der Aufklärung wurden jedoch die religiös-spekulativen Versuche, das Phänomen des Wahnsinns zu erläutern, im Kontext der Naturphilosophie und schließlich der modernen Naturwissenschaft verhandelt. Der Arzt Felix Platter (1536-1614) stellte hierfür eine Reihe sehr genauer klinisch-psychologischer Beobachtungen an, auf deren Basis er in Basel einen systematischen Katalog an Geistesstörungen ausarbeitete.<sup>9</sup> Er beschreibt dort Zwangs- und Wahnsymptome, Hypochondrie, Melancholie und Symptome der Eifersucht und der Schwachsinnigkeit. Das bemerkenswerte bei Platlers Aufstellung ist die Bündelung von Einzelsymptomen zu so genannten *Syndromen* und damit zu größeren Einheiten, in denen ganze Krankheitsbilder zusammengefasst werden konnten.

Wilhelm Griesinger (1817-1868), der Begründer der modernen Psychiatrie, schreibt in seinem 1845 erschienenen Lehrbuch *Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* zum ersten Mal eine genauere Aufstellung von Zwangssymptomen, Ich-Erlebensstörungen und Depersonalisationsphänomenen nieder.<sup>10</sup> Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts vermutete Griesinger hirnorganische Erkrankungen als Ursache für Geisteskrankheiten. Sieben Jahre später, im Jahr 1852, erschien aus der Feder des Göttinger Mediziners und Philosophen Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) die *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, in welcher er dezidiert auf die einzelnen Verbindungen zwischen Sinneswahrnehmung, körperlicher Disposition

---

<sup>7</sup> Zitiert nach: Werner Leibbrand / Annemarie Wettley: Der Wahnsinn – Geschichte der abendländischen Psychopathologie, Freiburg: Karl Alber 2005, S. 201.

<sup>8</sup> Vgl. Werner Leibbrand / Annemarie Wettley: Der Wahnsinn – Geschichte der abendländischen Psychopathologie, S. 199-227.

<sup>9</sup> Vgl. Felix Platter: *Observationes: Krankheitsbeobachtungen in drei Büchern*. 1. Buch: Funktionelle Störungen des Sinnes und der Bewegung. Übers. v. Günther Goldschmidt. Bearb. u. hrsg. v. Heinrich Buess. Bern, Stuttgart: Huber 1963.

<sup>10</sup> Vgl. Theo R. Payk: Psychopathologie. Vom Symptom zur Diagnose, S. 9-15.

und seelischer Erkrankung eingeht.

Mit dem Entwurf einer verstehenden Psychopathologie markiert Karl Jaspers schließlich den Beginn der modernen Reflexion über diese Disziplin. Das Besondere an Karl Jaspers ist, dass er sowohl einer der bekanntesten deutschen Philosophen des frühen 20. Jahrhunderts als auch ein ausgebildeter Mediziner und Psychologe war. Mit seiner 1913 erstmals erschienenen Monographie *Allgemeine Psychopathologie* vollführt Jaspers das Kunststück, nicht nur das Grundlagenwerk der modernen Psychopathologie, sondern auch eine veritable Schnittstelle zwischen Medizin, Psychiatrie und Philosophie verfasst zu haben. Seine erstes großes Werk umfasste dabei sowohl den aktuellen medizinisch-psychopathologischen Forschungsstand und brachte diesen mit philosophischen Positionen aus der Hermeneutik Diltheys, der Methodenlehre Max Webers oder der Phänomenologie Husserls zusammen. Jaspers reduziert die psychopathologischen Erklärungsmodelle jedoch nicht auf das reine Seelenleben, sondern bringt diese mit der Beschreibung von biologischen und sozialen Verflechtungen zusammen.<sup>11</sup> Psychopathologie wird von Karl Jaspers in eine empirisch-methodische Wissenschaft mit klaren Definitionen und festen Begriffen überführt, sein Grundlagenwerk *Allgemeine Psychopathologie* wurde in den folgenden Jahren von Hans Walter Gruhle und Kurt Schneider weiterentwickelt.<sup>12</sup> Jaspers Begriff der Psychopathologie ist jedoch nicht nur eine Schnittmenge zwischen philosophischen und klinischen Definitionsversuchen, sie entwirft ein bestimmtes Profil an Seelenzuständen, auf welches sie sich richtet. Gegenstand der Psychopathologie sind vor allem die abnormen Verhaltensweisen. Psychopathologie hat sich nach Jaspers nach der medizinischen Definition von Krankheit zu richten und ist somit auch Teil der allgemeinen Krankheitslehre, bei der die abnormen oder krankhaften Veränderungen des Erlebens im Zentrum stehen. Die Psychopathologie liefert nun die Begriffe, um die einzelnen Aspekte der psychischen Veränderung beschreiben und in eine Beziehung zueinander stellen zu können. Jaspers bleibt jedoch nicht bei einer Symptombeschreibung stehen, sondern entwirft vielmehr ein komplexes Bild des menschlichen Daseins als existenzieller Grundform, die immer auch in Beziehung zu anderen zu sehen ist: „Psychopathische Persönlichkeiten’ nennen wir in diesem Sinne die Menschen, die an ihrer Abnormalität leiden oder an deren Abnormalität die Gesellschaft

---

<sup>11</sup> Vgl. Ebd., S. 6.

<sup>12</sup> Vgl. Karl Jaspers: *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin; Heidelberg; Göttingen: Springer 1953.

leidet.“<sup>13</sup>

Jaspers' wichtige Unterscheidung ist die zwischen subjektiven und objektiven Symptomen. Objektiv heißen die Symptome, sofern sie direkt wahrnehmbar sind und somit keine Innenansicht notwendig wird. Verbale und nonverbale Handlungen und Wahnideen sind zwei Beispiele, die Jaspers hierfür anführt. Beiden ist gemeinsam, dass sie durch einen reflexiven Zugang erschlossen werden können, im Unterschied zu den subjektiven Symptomen, zu denen etwa emotionale Regungen zählen, die letztlich nur durch eine Erläuterung, das heißt via Transformation durch den Kranken sichtbar werden. *Die Allgemeine Psychopathologie* von Karl Jaspers hat hiermit maßgeblich zur Bildung und zum Verständnis der klinischen Psychopathologie beigetragen und bestimmt bis in unsere heutige Gegenwart deren Bild.<sup>14</sup>

Die Anfänge der modernen Psychopathologie liegen folglich in der psychiatrischen Medizin und der Neuropsychiatrie des 18. und 19. Jahrhunderts, wobei wichtige Impulse zur Erforschung anormaler Seelenzustände von der empirischen Sinnes-, Denk- und Wahrnehmungspsychologie ausgingen. Die psychoanalytische Methode, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erscheint, führt hingegen zur Persönlichkeitserforschung und zu neuen Erkenntnissen über krankmachende psychodynamisch-innerseelische Einflüsse.<sup>15</sup>

## 2.2 Begriff der Psychopathologie

Die Bedeutung des Begriffs Psychopathologie leitet sich vom griechischen Wortsinn her. *Psyche* bedeutet Seele und *pathos* ist die Krankheit oder das Unglück. Unter *logos* versteht man schließlich das Wort als Rede, Sinn und Lehre.<sup>16</sup> Psychopathologie bedeutet also in dieser Übersetzung die *Lehre von den seelischen Leiden*. Als Grund-

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 367.

<sup>14</sup> Vgl. Wolfgang Baßler: *Psychiatrie des Elends oder das Elend der Psychiatrie*. Karl Jaspers und sein Beitrag zur Methodenfrage in der klinischen Psychologie und Psychopathologie, Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 76-123.

<sup>15</sup> Vgl. Theo R. Payk: *Psychopathologie*. Vom Symptom zur Diagnose. S. 5.

<sup>16</sup> Logos hat in der griechischen Antike und der Neuzeit auch die Konnotation von „Vernunft“, was im Christen- und Judentum nicht der Fall ist.

lagen für Diagnostik, Beratung und Behandlung gehören die neuzeitlichen Forschungsrichtungen der Psychopathologie und Pathopsychologie in das Gebiet der klinischen Psychiatrie und Psychologie.

Psychopathologie wird oft synonym mit dem Begriff Pathopsychologie verwendet und beschreibt allgemein die Erforschung des krankhaften Seelenlebens. Die Unterschiede liegen jedoch in der Herkunft beider. Pathopsychologie kommt eher aus der klinisch-empirischen Psychologie, wohingegen Psychopathologie sich als „Grundlagenfach und Wissenschaft aus der klinischen Psychiatrie“<sup>17</sup> herausgebildet hat.

Psychopathologie umfasst dabei die Beobachtung, Beschreibung und Strukturanalyse geistiger und seelischer Abweichungen beim Menschen.<sup>18</sup> Diese werden durch sprachliche Mitteilungen, Beobachtungen des Verhaltens und psychologische Metriken gewonnen. Die daraus erlangten Erkenntnisse werden anschließend zur Diagnostik und der darauf aufbauenden Therapie verwendet. Da die Psychopathologie jedoch nicht nur die Symptome im Blick hat, sondern auch Einblicke in den Aufbau der Psyche liefert, stellt sie auch die Persönlichkeit des Individuums und dessen soziale Einbindung in den Bereich der Betrachtung. „Somit bietet Psychopathologie auch eine Anleitung zur Gewichtung und Gliederung der psychischen Phänomene, die Psychiater, Psychotherapeuten, klinische Psychologen und alle, die sich mit psychisch Kranken befassen, als Instrumentarium benötigen.“<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 9.

<sup>18</sup> Kurt Schneider hat den Begriff der psychopathischen Persönlichkeiten so erklärt: „*Abnorme Persönlichkeiten* sind Abweichungen von einer uns vorschwebenden Durchschnittsbreite von Persönlichkeiten. Maßgebend ist also die Durchschnittsnorm, nicht etwa eine Wertnorm. Überall gehen abnorme Persönlichkeiten ohne Grenze in die als normal zu bezeichnenden Lagen über. Aus den abnormen Persönlichkeiten schneiden wir als *psychopathische Persönlichkeiten* diejenigen heraus, die an ihrer Abnormalität leiden oder *unter* deren Abnormalität die Gesellschaft leidet. [...] Abnorme (und damit psychopathische) Persönlichkeiten sind in unserem Sinne *nichts* ‚Krankhaftes‘.“ Zitat nach: Kurt Schneider: Klinische Psychopathologie. 14. unveränd. Aufl., Stuttgart; New York: Thieme 1992, S. 9.

<sup>19</sup> Ebd., S. 7.

## 2.3 Symptome der Psychopathologie

Obwohl den Symptomen in der Psychopathologie eine entscheidende Rolle zukommt, da sie Verhaltens- oder Erlebensweisen beschreiben, die aus dem Alltagsgeschehen von Menschen einer bestimmten Sozialisation herausfallen, ist es dennoch wichtig im Blick zu behalten, dass isoliert für sich betrachtete Symptome oft keine Aussagekraft über eine mögliche herausgehobene Disposition besitzen.<sup>20</sup> Je nach den Umständen, lassen sich viele Symptome auch beim Gesunden entdecken. „Psychopathologische Symptome sind also nicht schlechtweg krankhaft.“<sup>21</sup> Trotz ihrer entgrenzenden Wirkung bleiben sie doch immer auch Teil des Alltagsgeschehens. Dies gilt auch für ausgeprägte Symptome wie etwa Halluzinationen. Das Zeichen wird erst zu einem Krankheitszeichen, wenn es eine bestimmte Grenze der Schwere, Häufigkeit und Dauer überschreitet, sodass die im sozialen Kontext als normal erachtete Lebensführung nicht mehr gewährleistet ist. Christian Scharfetter ist sogar folgender Meinung:

„Psychopathologische Symptome sind Zeichen, deren Bedeutung wir, wie bei allem, was uns begegnet, verstehen sollten. Das ist das Ziel. Dass das im Einzelfall immer schon gelingt, kann man keineswegs behaupten. Zuerst gilt es, die Zeichen zu sehen und zu beschreiben.

Das Beschreiben und Benennen bedeutet, richtig verstanden, keine Fixation der Erlebnis- und Verhaltensweise eines Menschen. Der deskriptiven Psychopathologie ist vielfach (leider nicht immer zu Unrecht) vorgeworfen worden, sie suche und fixiere gerade nur das Krankhafte. Das ist ein Irrweg, denn psychopathologisches Können sollte uns näher zum ganzen Menschen führen und sollte nicht nur seine abnormen Erlebnis- und Verhaltensweisen aufzeigen, sondern uns gerade auch erfahren lassen, was an ihm noch gesund ist, damit wir wissen, womit und woraufhin wir therapeutisch arbeiten können.“<sup>22</sup>

Das Symptom gilt bei Scharfetter als ein Zeichen und ist demnach aus sprachwissenschaftlicher Perspektive betrachtet die kleinste unterscheidbare Einheit in einem System von psychischen Verkettungen. Symptome, die sich zu immer wiederkehrenden klinischen Bildern zusammenfassen lassen, nennt man *Syndrome* - Symptomkombinationen, die jedoch häufig nicht auf eine konstante Ursache der Erkrankung schließen lassen. Psychiatrische Syndrome sind also in der Regel „nicht schlechthin krank-

---

<sup>20</sup> Vgl. Christian Scharfetter: Allgemeine Psychopathologie. Eine Einführung. 4., neubearbeitete Auflage, Stuttgart; New York: Thieme 1996, S. 2.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd., S. 2.

haft<sup>23</sup>. Die Psychopathologie ist vor diesem Erkenntnisstand also eine Wissenschaft, die zur Diagnose des beobachtbaren Bildes eines Seelenzustandes verhilft, der sowohl typisch als auch wiederholbar ist.<sup>24</sup>

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Modellvorstellung für die beschriebenen Symptome, die darin zu Klassen, wie zum Beispiel Denkstörungen, Antriebsstörungen und Ich-Störungen zusammengefasst werden.<sup>25</sup>

### 2.3.1 Störungen des Ich-Bewusstseins

„Die Ichstörungen sind viel beschrieben worden. Ihre Erfassung wird dadurch erschwert, dass die normalpsychologischen Kriterien des Icherlebens kaum eindeutig beschreibbar sind. Die Literatur ist oft entwertet durch die Mitteilung schwindelhafter, nicht selten künstlich hochgetriebener Selbstschilderungen, durch die Verunreinigung mit Sensationsbedürfnissen, auch durch die vorschnelle Theoriebildung [...] bevor die Phänomene selbst im Griff sind, was allerdings hier schwer gelingt.“<sup>26</sup>

Das Ich-Bewusstsein meint allgemein eine Idee von der eigenen Präsenz im Hier und Jetzt. Dies schließt vor allem die Fähigkeit ein, sich von der eigenen geistigen und körperlichen Daseinsform ein konsistentes Bild zu machen, d. h. auch, sich körperlich und geistig von anderen Menschen abzugrenzen und sich als Einheit zu erfahren. Damit wird im Bereich der Subjektivität eine Idee von Besitzständen vermittelt, da die Körpererfahrung den Besitz und die Verfügbarkeit der Körperteile einbezieht. Das bedeutet auch, dass eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt vorgenommen werden kann, dass es eine Vorstellung gibt, zwischen einem Innen und einem Außen.

Ich-Bewusstsein meint dabei auch eine Einheit von Körper und Geist, die gebunden ist an eine autobiographische, individuelle Geschichte und damit an Identität. Man könnte also sagen, dass es sich beim Ich-Bewusstsein teilweise um etwas Konstruiertes handelt, dass aber gerade die Konstruiertheit erst die Voraussetzung für ei-

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 23.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 23 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Theo R. Payk: Psychopathologie. Vom Symptom zur Diagnose, S. 19-21.

<sup>26</sup> Kurt Schneider: Klinische Psychopathologie, S. 122.

genverantwortliches und gemeinsames Handeln bildet.<sup>27</sup>

Ich-Störungen hingegen beruhen auf einer Verschiebung der eigenen Erfahrung auf anderes. Die Grenze zwischen dem Ich und seiner Umwelt lässt sich nicht mehr klar ziehen. Bei Kranken, die unter Ich-Störungen leiden, werden Denken, Fühlen und Handeln von außen kontrolliert, was einem Verlust der eigenen Souveränität gleichkommt. Die entsprechenden Personen nennen dann häufig fremde Mächte, die sie von außen steuern, als Grund für ihr Verhalten. Christian Scharfetter stellt hierzu folgende Definition auf:

„Bei den Störungen des Ich-Bewusstsein (s. dort) kann das Erfahrungs- und Realitätsbewusstsein versagen oder unsicher werden. Der Kranke weiß nicht mehr sicher, in welchem Erfahrungsmodus er etwas erfährt, kann zwischen Gedanken, gehörten Worten (,Stimmen'), Phantasien, Gefühlen, Leibempfindungen, Vorstellungen usw. nicht mehr unterscheiden. Er weiß nicht mehr, was ‚wirklich' ist und was ‚Einbildung'“<sup>28</sup>.

### 2.3.2 Störungen der Affektivität und des Gefühls

Bei Gefühlen verhalten sich die Dinge nochmals anders, da hier grundsätzlich natürlich empfundene oder der Gewohnheit gemäße menschliche Erfahrungen in den Fokus rücken. Diese stehen sowohl untereinander als auch mit den Kontexten ihres Auftretens im Zusammenhang, wobei eben der Kontext hier maßgeblich für das Zusammenwirken der Gefühle ist. Dieser erwirkt beim Gesunden in entsprechenden Situationen die entscheidenden Gefühlsregungen. Beispielsweise empfindet man beim Eintreffen einer Gefahr Furcht, bei einer Beleidigung Scham oder Ärger und in der Liebesbeziehung Freude, wobei die Intensität der jeweiligen Regung individuell verschieden ist.

Obwohl zum Beispiel die Furcht beim einen mehr oder weniger ausgeprägt auftritt als beim anderen, bleibt bei beiden Individuen dennoch dieselbe negative Grundstimmung. Die Ausnahme wird dann deutlich, wenn jemand in einer typischen Situa-

---

<sup>27</sup> Vgl. Christian Scharfetter: Allgemeine Psychopathologie, S. 72-115 und S. 119-123.

<sup>28</sup> Christian Scharfetter: Allgemeine Psychopathologie, S.120.

tion Reaktionen zeigt, die der Erwartungshaltung radikal entgegenlaufen.<sup>29</sup>

Für den späteren Verlauf dieser Arbeit soll in diesem Zusammenhang noch ein weiterer Aspekt berücksichtigt werden: ein Mangel an Gefühl. In der Klinischen Psychopathologie bedeutet ein Mangel an Gefühl keine echte quantitative Störung, sondern vielmehr eine biographisch bedingte, vom Unbewussten her gesteuerte „neurotische Angst vorm Gefühl“<sup>30</sup>. Helmut Barz gibt hierbei zu bedenken, dass die Affektivität ein Prozess sei, der äußerst anfällig ist für Störungen und dass andererseits die Erziehungsmethoden hier dahingehend eine wichtige Rolle spielen, als dass häufig ein Fokus auf die Bildung des Verstandes und weniger auf die Bildung der Gefühle gelegt werde.<sup>31</sup> Ob man dieser Einschränkung von Barz nun folgen möchte oder nicht, sei dahingestellt. Wichtig erscheint hier gerade im Hinblick auf die Untersuchung von Süskinds Roman *Das Parfum*, dass Süskind sich eben dieser kontextuell erzieherischen Sicht auf die Genese von Geistesstörung bedient, um ein Erklärungsmuster für seinen Serienmörder zu liefern. Gerade beim Gefühl scheint laut Barz also weniger ein Mangel an Affekt, als ein Mangel an Affektbildung, oder wie er es nennt, „Gefühlskultur“<sup>32</sup> vorzuliegen.

Kurt Schneider bezeichnet Menschen mit dieser Disposition als „gemütlose Psychopathen“<sup>33</sup>, also „Menschen ohne oder fast ohne Mitleid, Scham, Ehrgefühl, Reue, Gewissen.“<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Vgl. Kenower Weimar Bash: Lehrbuch der Allgemeinen Psychopathologie. Grundbegriffe und Klinik, Stuttgart: Georg Thieme 1955, S. 69-70.

<sup>30</sup> Helmut Barz: Psychopathologie und ihre psychologischen Grundlagen. Bern; Stuttgart; Wien: Hans Huber 1975, S. 134.

<sup>31</sup> Vgl. ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Kurt Schneider: Klinische Psychopathologie, S. 27f.

<sup>34</sup> Ebd.

## 2.4 Theorie der Psychopathologie

### 2.4.1 Sigmund Freud

Drei große Kränkungen hat der Mensch im Laufe seiner Geschichte erfahren, von denen die erste auf das Konto des Kopernikus geht, der den Menschen aus dem Mittelpunkt des Universums verbannte. Die zweite wird Darwin zugesprochen, der dem Menschen seine tierische Abstammung nachwies. Die dritte Kränkung geht auf Freud zurück, der mit seiner Entdeckung des Unbewussten dem Menschen attestierte, er sei im wahrsten Sinne des Wortes nicht Herr im eigenen Haus. Freud ist jedoch nicht primär an der Gesellschaft als solcher interessiert, sondern an der Entwicklung und am Seelenleben des Individuums, an dessen Träumen, an seinen psychopathologischen Fehlleistungen und seiner in der Kindheit bereits angelegten Sexualität.<sup>35</sup>

#### 2.4.1.1 Freud und die Psychopathologie

Die drei Werke *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, *Die Traumdeutung* und *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* bilden zusammen einen Komplex theoretischer Schriften und Fallbetrachtungen, die sich von den theoretischen und klinischen Aufsätzen, wie *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* oder *Bruchstück einer Hysterie-Analyse (Der Fall Dora)* abheben.<sup>36</sup> Insbesondere mit der *Psychopathologie*

---

<sup>35</sup> Im Jahr 1900 erscheint Freuds Buch *Die Traumdeutung* und im Jahr 1901 erscheint seine Studie *Die Psychopathologie des Alltagslebens*.

<sup>36</sup> „In seiner vielleicht berühmtesten Falldarstellung, dem Fall Dora, datiert Freud den Beginn der hysterischen Neurose der Patientin auf ihre Ablehnung des sexuellen Annäherungsversuches eines älteren, verheirateten Mannes, eines langjährigen Freundes der Familie. Freud unterstellt, von einem einigermaßen präsentablen und potenten Mann nicht erregt zu werden, müsse schon eine neurotische Reaktion sein, und ein Teil seiner Analyse beruht auf dieser Annahme. Er räumt Dora, oder jeder anderen Frau, kaum das Vorrecht persönlicher Neigung und Abneigung ein, selbst in den intimsten Lebensbeziehungen: ein Penis ist ein Penis, und das ist ausreichend für eine ‚normale‘ Frau, die physisch die genitale Stufe erreicht hat, wie die vierzehnjährige Dora. Dass Freud dies glaubt,

*des Alltagslebens*, einer Studie bestehend aus zwölf Kapiteln, die sich den verschiedenen Formen des Vergessens, des Versprechens, des Vergreifens und anderen auch komplexeren Formen der Fehlleistungen widmet, demonstriert Freud, dass es nicht nur Aufgabe der Psychoanalyse ist, das Feld der Pathologie abzustecken, sondern vor allem deren Rolle für die gesamte bewusste Lebensführung aufzuzeigen und deutlich zu machen. Die Auflistung ist eher eine Zusammenstellung zum Zweck einer Heuristik, anhand derer Freud versucht, einen inneren Wesenszusammenhang der so genannten Fehlleistungen aufzudecken, deren Hervorhebung in der Deutschen Sprache durch das Präfix „Ver-“ gekennzeichnet ist: Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Verlieren.<sup>37</sup>

Wesentlich für die Zuordnung einer dieser Verschiebungen zu den Fehlleistungen ist zweifelsohne deren temporärer Charakter, sodass sich die Störungen „innerhalb der Breite des Normalen“<sup>38</sup> abspielen können, diese Normalität aber nicht dauernd beeinflussen. Derjenige, dem sie zustoßen, sind sie meist nicht erklärbar und werden daher umgehend dem Zufall oder einer persönlichen Unachtsamkeit zugeschrieben.<sup>39</sup> Die psychoanalytische Methode fördert jedoch ein sehr gegenteiliges Bild über die Motivationslage zutage. Sie sind Indizien für das Bewusstwerden unterdrückter unbewusster Inhalte. An ihnen lässt sich deren Übergang vom Unbewussten zum Bewusstsein demonstrieren, wobei dieser nicht direkt, sondern auf Umwegen aus der Unterdrückung auftaucht. Ein eingängiges Beispiel von Freud hierzu ist das Versprechen: Jemand „erzählt von Vorgängen, die er in seinem Innern für ‚Schweinereien‘ erklärt. Er sucht aber nach einer milden Form und beginnt: ‚Dann aber sind Tatsachen zum Vorschwein gekommen‘“<sup>40</sup>.

Dass Fehlleistungen auch durch physiologische Effekte, wie Ermüdung aber auch, wie im gezeigten Fall durch eine Ähnlichkeitsbeziehung der Laute hervorgerufen werden können, ist Teil von Freuds Erklärungsmodell. Sie bilden für Freud aber kei-

---

lässt sich aus einer Anmerkung zu seinem Bericht über den Fall Dora schließen, in der er schreibt, er habe den Mann gesehen, der Dora verführen wollte, und er sei anziehend. Infolgedessen muss Doras Weigerung neurotisch sein, obwohl der Mann nach Freuds Beschreibung den Eindruck eines recht zweifelhaften Charakters machte.“ Zitat nach: David Riesman: Freud und die Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1965, S. 54.

<sup>37</sup> Vgl. Wörterbuch der Psychoanalyse, Wien: Springer-Verlag 2004, S. 1169.

<sup>38</sup> Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. IV. Zur Psychopathologie des Alltagslebens, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 267.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 268.

<sup>40</sup> Ebd., S. 65.

nen hinreichenden Grund ihres Auftauchens.<sup>41</sup>

#### 2.4.1.2 Freud und seine Sexualtheorie

Eine der wesentlichen Einsichten Freuds ist jene, dass die Sexualität entscheidenden Einfluss auf das Leben jedes Einzelnen hat und dies bereits im Kindesalter. Der Mensch wird nicht, wie das Tier, von seinem Geschlechtstrieb bestimmt, sondern sublimiert diesen zu Kulturleistungen und hält ihn durch ethische und vernunftmäßige Normen in der Begrenzung. Damit kann er seine Triebregungen in produktive Bahnen lenken und einen Schaffensprozess steuern, der eng damit verknüpft ist, wie die Triebe ihre Befriedigung erfahren. Sexualität ist hier nicht mehr nur Mittel zum Zweck der Arterhaltung sondern auch Teil der Persönlichkeit. Bereits im 19. Jahrhundert hat sich die Sexualforschung als wissenschaftliche Disziplin herauskristallisiert, doch erst durch Freud bekam sie ihre Bedeutung für die Erforschung seelischer Störungen.<sup>42</sup>

Freuds' *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) zählt hierbei zu den maßgeblichen Werken des 20. Jahrhunderts. Sowohl für Freud als auch für seine Zeitgenossen war es jedoch nicht einfach, dem Thema der Sexualität, das den Skandal erregte, seine Rolle für das Seelenleben zuzuordnen. Wird der sexuelle Trieb, oder der Lusttrieb, durch verschiedene Techniken der Beherrschung unterdrückt, kommt es mitunter zu folgenschweren Dissonanzen im Unbewussten und wie Freud herausstellt, eben dadurch auch für die menschliche Existenz im Einzelnen. Einsicht in dieses Thema gewinnt Freud durch die therapeutische Praxis. Skandalös ist für Freuds Zeit vor allem der von ihm gestiftete Zusammenhang einer kindlichen Sexualität, von der er behauptet, sie sei „polymorph perverse Anlage“<sup>43</sup> der neurotischen Sexualität sowie der Sexualität des normalen Erwachsenen. Durch seine Einsicht in den Zusammenhang dieser drei Ebenen gelang es Freud, den Blick auf den Lusttrieb von der zeitge-

---

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 90. Vgl. hierzu auch Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud. Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzlersche 2006, 118-119.

<sup>42</sup> Vgl. Klaus Berger: *Sigmund Freud. Vergewaltigung der Seele*, Berneck: Schwengeler 1988, S. 71.

<sup>43</sup> Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Werke aus dem Jahren 1904 – 1905*, S. 91.

nössischen Sexologie zu entkoppeln und in den Diskurs der Analyse zu übertragen.<sup>44</sup>

Wichtig ist vor allem für die *Drei Abhandlungen*, dass Freud die normale Sexualität nicht als Ausgangspunkt einer allgemeingültigen Sexualität unterlegt, sondern zu dem Schluss kommt, dass die normale Sexualität eine Konstruktion ist, die jedoch als solche nicht existiert. Gerade im Bereich der Sexualität lassen sich hiernach keine klaren Unterscheidungen festlegen zwischen normal und anormal, gesund oder krankhaft. Der von der gesellschaftlichen Konvention als pervers klassifizierte Geschlechtstrieb – und hier liegt der eigentliche Skandal der Sexualtheorie Freuds begründet – ähnelt sehr dem des normalen Erwachsenen.<sup>45</sup> Erst durch kulturelle Umformung, namentlich durch die Erziehung, wird der Partialtrieb verdrängt, um stattdessen Zensurschranken wie Scham, Moral oder Ekel zu errichten.

Grundlage für diesen Ansatz ist die Annahme, die Sexualität des Menschen entwickle sich aus den Partialtrieben. Diese werden in der Kindheitsentwicklung durch positive Erfahrungen auf ein bestimmtes Liebesobjekt gerichtet. Perversionen sind nun nach Freud Reste dieser Partialtriebe, die nicht in das Sexualleben des Erwachsenen integriert wurden und nunmehr als Quelle der Ersatzbefriedigung zur Verfügung stehen. Da in der Regel bei Kindern die Partialtriebe sich in oraler, analer, genitaler sowie exhibitionistischer oder sadomasochistischer Phase abwechseln, kann beim Kind von einer polymorph perversen Veranlagung gesprochen werden. In der Pubertät erwachen diese Triebe wieder, nachdem sie zunächst im Alter zwischen sechs und zwölf Jahren ruhen. Mit der Pubertät nimmt das sexuelle Begehren des Kindes die Züge einer erwachsenen Sexualität an.

Beim Neurotiker ist diese Entwicklung teilweise oder vollständig gehemmt, was sich in Angst- und Zwangszuständen sowie Depressionen und physischen Symptomen äußert. Fetischismus, Sadomasochismus und Exhibitionismus sind demnach Ausdruck einer kindlichen Lust, die als Ersatz für eine ganzheitliche Sexualität dienen.

Die Abweichung oder Perversion unterteilt Freud weiter in zwei Formen: Die erste Form bezieht sich auf die Wahl des Sexualobjekts, das Freud in Übereinstimmung mit der um die Jahrhundertwende geläufigen medizinischen Fachmeinung in die Bereiche Homosexualität, Pädophilie und Sodomie unterteilt. Die zweite Form bezieht

---

<sup>44</sup> Vgl. Hans-Martin Lohmann: Freud zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2000, S. 31.

<sup>45</sup> Vgl. Ilka Quindeau: Trieb, Begehren und Verführung, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: Freud neu entdecken, hrsg. von Rolf Haubl / Tilmann Habermas, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 139-140.

sich entsprechend auf das Sexualziel, zum Beispiel Perversionen, Fetischismus, Betasten und Beschauen<sup>46</sup>, Sadismus und Masochismus<sup>47</sup>, Nekrophilie, Exhibitionismus und Neurosen.<sup>48</sup>

Freud zufolge sei die Perversion entweder Teil einer anatomischen Überschreitung der zum eigentlichen Sexualakt bestimmten Körpergrenzen oder das Ausweichen vor dem eigentlichen Akt. Freud betrachtet die Perversion jedoch entgegen der Auffassung seiner Zeit nicht als moralisch verwerflich oder gar strafbar, sondern in ihrer Neutralität als frühe Objektfixierung, die vom Subjekt nicht überwunden werden konnte.<sup>49</sup>

## 2.4.2 Jacques Lacan

Die Lehren Freuds neu auslegend stellte sich der Psychoanalytiker und Philosoph Jacques Lacan (1901-1981) auf den Standpunkt, dass die eigentliche Theorie der Psychoanalyse nicht in den späten Werken Freuds angesiedelt sei. Seiner Auffassung

---

<sup>46</sup> Über das Beschauen schreibt Freud: „[...] Ähnlich ist es mit dem in letzter Linie vom Tasten abgeleiteten Sehen. Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten geweckt wird und auf dessen Gangbarkeit [...] 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. Letzteres ist in ausgeprägter Weise bei den Exhibitionisten der Fall, die, wenn ich nach mehreren Analysen schließen darf, ihre Genitalien zeigen, um als Gegenleistung die Genitalien des anderen Teiles zu Gesicht zu bekommen.“ Sigmund Freud: Werke aus dem Jahren 1904 – 1905, Gesammelte Werke. Bd. V., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 55-56.

<sup>47</sup> Über Sadismus und Masochismus äußert sich Freud wie folgt: „Die Neigung, dem Sexualobjekt Schmerz zuzufügen, und ihr Gegenstück, diese häufigste und bedeutsamste aller Perversionen, ist in ihren beiden Gestaltungen, der aktiven und der passiven, von v. Krafft-Ebing als Sadismus und Masochismus (passiv) benannt worden. [...] Der Masochismus als Perversion scheint sich vom normalen Sexualziel weiter zu entfernen als sein Gegenstück; es darf zunächst bezweifelt werden, ob er jemals primär auftritt oder nicht vielmehr regelmäßig durch Umbildung aus dem Sadismus entsteht. Häufig läßt sich erkennen, daß der Masochismus nichts anderes ist als eine Fortsetzung des Sadismus in Wendung gegen die eigene Person, welche dabei zunächst die Stelle des Sexualobjekts vertritt. [...] Ein Sadist ist immer auch gleichzeitig ein Masochist, wenngleich die aktive oder die passive Seite der Perversion bei ihm stärker ausgebildet sein und seine vorwiegende sexuelle Betätigung darstellen kann.“ Ebd., S. 56-58.

<sup>48</sup> Vgl. Lexikon der Psychologie: in fünf Bänden. 3. Band. Red.: Gerd Wenninger, Heiderber; Berlin: Spektrum Akademischer Verlag 2001, S. 196.

<sup>49</sup> Vgl. Peter Gay: Freud. Eine Biographie für unsere Zeit, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1989, S. 172.

nach stehe nicht die Heilung des Patienten im Zentrum von Freuds Interesse, sondern die Analyse selbst sei intrinsisch das, worauf sich die Analyse richte.

Wichtig für Lacan ist bei dessen Relektüre von Freuds Werk der dezidiert sprachliche Charakter der psychoanalytischen Praxis, die vor allem auf dem Gespräch mit dem Patienten beruht. Lacan ist überzeugt, dass vor diesem Hintergrund der Begriff des Unbewussten anders gedacht werden muss. Wenn die Analyse vor allem als Sprach- und Sprechakt funktioniert und wenn sich die Analyse letztlich auf die Analyse des Unbewussten richtet, dann muss das Unbewusste folglich die Struktur einer Sprache haben. Hierin besteht die große Revolution Lacans. Das Unbewusste ist kein Sammelsurium blinder Triebe, sondern die Struktur einer Sprache. Lacan unternimmt folgerichtig eine strukturelle Analyse des Unbewussten, wobei er die Methodik der Linguistik auf das Feld der Psychoanalyse überträgt.<sup>50</sup>

#### **2.4.2.1 Das Spiegelstadium: „Das Ich (je) ist nicht Ich (moi)“<sup>51</sup>**

Das wohl bekannteste Resultat von Lacans Lesart des Unbewussten richtet sich auf die Genese des menschlichen Ichs über die Stufen des Imaginären, des Symbolischen und des Realen. Lacans Text über das Spiegelstadium beschreibt diesen als eine Spiegelung oder Reflexion des Selbst in sozialen, imaginierten und materiellen Spiegelschichten.<sup>52</sup> Die Entwicklung des Kleinkindes beginnt für Lacan in der imaginären vorsprachlichen, präödiptalen Phase. Das Kind identifiziert sich hierbei noch völlig mit dem Körper der Mutter und nimmt sich selbst nicht als eigenständige Einheit wahr. Die imaginäre Phase des Kindes ist dementsprechend durch Triebbefriedigung und Wunscherfüllung charakterisiert.

---

<sup>50</sup> Vgl. Anton Hügli / Poul Lübcke (Hrsg.): Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Reinbek: Rowohlt 1991, S. 337.

<sup>51</sup> Jacques Lacan: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse 1954-1955, 2. Aufl., Weinheim [u.a.]: Quadriga 1991, S. 9.

<sup>52</sup> Vgl. dazu Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Jacques Lacan: Schriften I, hrsg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1987, S. 61-70.

„Für die Imagines – wir haben das Vorrecht, zu sehen, wie ihre verschleierte Gesichter in unserer alltäglichen Erfahrung und im Halbschatten der symbolischen Wirksamkeit Konturen gewinnen – scheint das Spiegelbild die Schwelle der sichtbaren Welt zu sein, falls wir uns der spiegelartigen Anordnung überlassen, welche die Imago des eigenen Körpers in der Halluzination und im Traum darbietet – handle es sich nun um seine individuellen Züge, seine Gebrechen oder seine Projektionen auf ein Objekt –, falls wir die Rolle des spiegelnden Apparates in den Erscheinungsweisen des Doppelgängers entdecken, in denen sich psychische Realitäten manifestieren, die im übrigen sehr verschiedenartig sein können.“<sup>53</sup>

Das Selbstbewusstsein des Kindes ist in dieser Phase noch nicht ausgebildet, so dass eine Trennung des Ichs (Je) vom Du nicht wirksam ist. Mit dem Eintritt ins Spiegelstadium wird das Imaginäre in gewisser Weise überwunden, so dass sich das Individuum als solches zu erfahren beginnt. Dem Spiegelstadium kommt demnach grundlegende Bedeutung beim Prozess der Subjektwerdung zu und es markiert zugleich den Eintritt in das paternale Gesetz der Sprache.

Lacan nimmt an, dass das Kleinkind sich hierbei vor allem über die Wahrnehmung des eigenen Körpers definiert. Vor dem Spiegelstadium entspricht dieser Körper einem in disparate Einzelteile zerstückelten Körper, bei dem die Gliedmaßen je für sich, aber nicht in ihrem Zusammenhang wahrgenommen werden. Erst durch die verbindende Kraft einer Reflexionsfläche wird der Körper zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat in „jubulatorischer“<sup>54</sup> Art und Weise als Ganzes erkannt, so dass sich eine Identität herausbilden kann. Die Leistung ist hier zunächst, dass sich das Kind im Spiegel wiedererkennt. Die Konsequenz ist jedoch, dass diese Reflexion aufs Eigene über den *Anderen* im Spiegel läuft. Am Beginn des Identifikationsprozesses steht also eine Differenz zwischen dem Ich (moi) und dem *Anderen*.<sup>55</sup>

„Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch Aufnahme des Bildes ausgelöste Verwandlung. Dass ein Bild für einen solchen Phasen-Effekt prädestiniert ist, zeigt sich bereits zur Genüge in der Verwendung, die der antike Terminus *Imago* in der Theorie findet.“<sup>56</sup>

Sobald das Ich sich als solches erfährt, lässt es sich folglich nicht mehr von den sozialisierenden Bedingungen trennen, die es hervorgebracht haben. Im Spiegel kommt sozusagen eine „wahnhaftige Identität“<sup>57</sup> zum Vorschein, die eben alles andere als au-

---

<sup>53</sup> Ebd., S. 64.

<sup>54</sup> Ebd., S. 63.

<sup>55</sup> Vgl. Claus Koch: Ellie Ragland-Sullivan. Jacques Lacan. Und die Philosophie der Psychoanalyse, Weinheim [u.a.] : Quadriga 1989, S. 51.

<sup>56</sup> Jacques Lacan: Schriften I, S. 64.

<sup>57</sup> Ebd., S. 67.

tonom ist, sich laufend auf das *Andere* bezieht und auf es verweist. Identität ist, aporetisch formuliert, ein Prozess des Zum-Anderen-Werdens. Den Ausweg aus der Aporie findet das Kind letztlich durch Eintritt in die symbolische Ordnung.

Um dies zu verstehen, muss noch einmal ein Schritt zurück getan werden. Die Theorie einer Symbiose mit der Mutter bezieht sich entscheidend auf die Theorie der Objektbeziehungen bei Freud. Obwohl der Säugling die Mutter als Zentrierung für sich vereinnahmt, ist damit keine statische Beziehung gemeint. Lacan sieht darin einen existenziellen Konflikt der beiden Präsenzen begründet, der sich vor allem um die grundlegenden Zustände der Anwesenheit und Abwesenheit anordnet.<sup>58</sup> Mit dem Durchlaufen des Spiegelstadiums verliert die Mutter ihre erste Rolle als Ursprung des Begehrens und wird als eben dieser Ursprung ins Unbewusste verdrängt. Von nun an nimmt sie eine mediale Funktion ein und überträgt nunmehr das in der symbolischen Ordnung geltende Gesetz, das sich am wörtlichsten im Namen-des-Vaters findet.<sup>59</sup>

Was sich hieraus ergibt, ist die Einsicht, dass Identität letztlich über eine grundlegende Differenz hinwegtäuscht, die das Ich jedoch erst hervorbringt. Aus diesem Grund ist das Spiegelstadium auch nicht als abgeschlossene Etappe in der Ontogenese zu verstehen, sondern als ständig fortwirkender Prozess. Der Körper spielt dabei die zentrale Rolle, da er auf der einen Seite als einheitlich wahrgenommen wird und auf der anderen Seite Ort von Ohnmachtserfahrungen ist, vor allem dann, wenn er in der Kindeszeit eben als noch insuffizient erlebt wird.<sup>60</sup>

Aus dem Spiegelstadium folgt also, dass der Weg der Identität von einem Gefühl der Disparation zu einem Gefühl der Einheit, jedoch nicht, wie Claus Koch hierzu anmerkt, zur Einheit selbst führt.<sup>61</sup> Diese einmal erworbene Struktur untergräbt sozusagen dauerhaft die Autonomie des sprechenden Subjekts.

---

<sup>58</sup> In *Jenseits des Lustprinzips* erläutert Freud dieses Verhältnis zwischen Anwesenheit und Abwesenheit am Beispiel des „Fort-Da-Spiels“ eines Kleinkindes. Freud stellt jedoch vor allem die kulturelle Leistung des Kindes in den Mittelpunkt, wonach ein Triebverzicht zustande kommt, sobald das Kind sich mit der Abwesenheit der Mutter – die durch die Holzspule repräsentiert wird – einmal abgefunden hat und den Akt des Wiedererkennens oder Wiederholens als Lustempfindung erfährt. Vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII: *Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*, S. 11-13.

<sup>59</sup> Vgl. Claus Koch: *Ellie Ragland-Sullivan. Jacques Lacan*, S. 51.

<sup>60</sup> Vgl. Matthias Bechem: *Vom anderen zum Anderen: die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus*, Frankfurt a.M.; Bern; New York; Paris: Lang 1988, S. 24.

<sup>61</sup> Vgl. Claus Koch: *Ellie Ragland-Sullivan. Jacques Lacan*, S. 52.

## 2.4.3 Ödipuskomplex und Anti-Ödipus

### 2.4.3.1 Freud und der Ödipuskomplex

Dass die autonome Handlung des Subjekts schon immer durch dessen Einbettung in die Gemeinschaft der anderen untergraben wird, ist eine der Lehren, die Sigmund Freud aus Sophokles' Tragödie Ödipus ableitet, aus der heraus er den Grundstein seiner Sexualtheorie legt. Um sein Volk vor der in Theben wütenden Pest zu befreien, wendet sich Ödipus an das Orakel von Delphi. Dieses prophezeit ihm die Rettung vor der Pest, sobald der Mörder des früheren Königs Laios gefunden und gerichtet wird. Im Laufe der Suche wird ihm durch den Seher Teiresias die Wahrheit eröffnet. Ödipus selbst sei der Mörder seines Vaters. Laios sei prophezeit worden, dass sein Sohn ihn einst erschlagen und seine Mutter Iokaste heiraten werde, woraufhin Laios den Neugeborenen töten lassen will. Ein Hirte findet das in der Wildnis ausgesetzte Kind und zieht es auf. Als Ödipus dann im Mannesalter zurückkehrt, erschlägt er ohne es zu wissen König Laios, weil er diesen für seinen Feind hält und heiratet dann dem Orakelspruch gemäß seine Mutter Iokaste. Als beide schließlich die wahren Zusammenhänge erkennen, erhängt sich Iokaste und Ödipus blendet sich selbst. Die große Leistung Freuds war es nun, aus dieser antiken Tragödie einen Mechanismus menschlicher Konditionierung abzuleiten, der unter dem Begriff Ödipuskomplex berühmt wurde.

Das Begehren des Knaben richtet sich gemäß Freuds Lesart der Geschichte des Ödipus auf die Mutter, wohingegen das Mädchen sich in ihrer kindlichen Sexualität an den Vater richtet,

„weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit. Aber glücklicher als er, ist es uns seitdem, insofern wir nicht Psychoneurotiker geworden sind, gelungen, unsere sexuellen Regungen von unseren Müttern abzulösen, unsere Eifersucht gegen unsere Väter zu vergessen. Vor den Personen, an welcher sich jener urzeitliche Kindheitswunsch erfüllt hat, schauern wir zurück mit dem ganzen Betrag der

Verdrängung, welche diese Wünsche in unserem Innern seither erlitten haben.“<sup>62</sup>

Neurotisch wird diese Beziehung, wenn der Hass auf den anderen Elternteil zur Lustquelle wird. Besondere Aufmerksamkeit widmet Freud jedoch der männlichen Angst vor dem inzestuösen Wunsch nach der Mutter, die sich zur Angst vor der Kastration ausweiten kann.<sup>63</sup>

Freuds Studien zum Ödipuskomplex lassen sich insgesamt in drei Phasen aufteilen. Die erste Phase lässt sich zwischen 1905 und 1916-1917 einordnen und steht zunächst im Zeichen seiner Entdeckung der kindlichen Sexualität. Das Kind – bei Freud zunächst der Knabe – äußere seine sexuelle Hingezogenheit demnach in Form einer erotischen Attraktion an den gegengeschlechtlichen Elternteil, wobei es das gleichgeschlechtliche Elternteil im Konkurrenzverhältnis zu sich selbst wahrnimmt. Erst später wird klar, dass dem Mädchen ein anderer Weg beschieden ist als dem Knaben und dass daher zwei unterschiedliche Modelle erarbeitet werden müssen.

Die zweite Phase ist zwischen 1915 und 1925, in der Freud unterschiedliche Zugangsweisen für den Ödipuskomplex entwirft. Für das Mädchen, so stellt er heraus, ist zunächst ausschließlich die Mutter die relevante Bezugsperson. Erst im Laufe des *präödipalen Stadiums* findet eine Übertragung der libidinösen Bindung auf den Vater statt. In dieser Denkphase ist Freud noch der Auffassung, dass das präödipale Stadium nur den Mädchen vorbehalten ist, wohingegen der Knabe unvermittelt ins ödipale Stadium eintrete. Kastration hat folglich für Knaben und Mädchen eine unterschiedliche Bedeutung.

Nichtsdestotrotz entwirft Freud ein Bild der Kastration als Umgang mit Mangel. Sobald der Knabe diesen als Strukturbedingung seiner Existenz anerkennt, bedeutet dies gleichzeitig den Austritt aus der ödipalen Phase. Anders verhält es sich hier beim Mädchen. Hier ist es die Übertragung auf den Vater, die ihr letztlich die Entwicklung einer geregelten Mangelstruktur ermöglichen soll. Wichtig ist für Freud in dieser zweiten Phase, dass der unterschiedliche Bezug von Mädchen und Knabe zur Kastration eine Neubewertung der zugrunde liegenden Ödipusstruktur verlangt.

Im Jahr 1925 schreibt Freud in *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* dann auch dem Knaben eine präödipale Phase zu und berichtigt

---

<sup>62</sup> Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Über den Traum, Gesammelte Werke, Bd. II / III, Fischer Frankfurt a.M.: Taschenbuch Verlag 1999, S. 269.

<sup>63</sup> Vgl. Georg Markus: Sigmund Freud und das Geheimnis der Seele. Die Biographie, Wien: Langen Müller 1989, S. 178-179.

damit seine Auffassung aus dem Jahren 1915 bis 1925. In seinem im Jahr 1931 erschienenen Aufsatz *Über die weibliche Sexualität* definiert Freud schließlich den Ödipuskomplex unter Berücksichtigung dieser Einsichten. Im Zentrum seiner Überlegungen steht dabei ein Rest von homoerotischer Hingezogenheit zum Vater, die für Freud eine klar pathologische Struktur in Form eines *femininen Masochismus* aufweist. Dieser *double bind* einer verweiblichten Hass-Liebe muss vom Knaben überwunden werden, andernfalls bleibt ein pathologisches Abhängigkeitsverhältnis übrig.

Setzt man nun diese drei Phasen in Beziehung, so lässt sich das, was Lacan als „Ödipus-Kastration“<sup>64</sup> bezeichnet, zu einem umfassenden Konzept verdichten. Der Ödipuskomplex ist demnach für Männer und Frauen – wenn auch auf unterschiedlichen Wegen – eine Normalisierung der Ich-Struktur. Diese Normalstruktur ergibt sich aus dem Eingeständnis eines zugrunde liegenden Mangels am Beginn der Subjektwerdung.<sup>65</sup>

#### 2.4.3.2 Lacan und der Ödipuskomplex

Eine der grundlegenden Einsichten, die Lacan aus den Lehren Freuds zieht, ist die, welche das väterliche Verbot in den Kontext der menschlichen Sexualität bringt: Wo kein Verbot besteht, kann sich kein Begehren zu seiner Überschreitung entwickeln. Damit fügt Lacan der Theorie des Ödipuskomplexes eine neue Facette hinzu, die auch auf den anderen großen Bedeutungskomplex, die Narzissmustheorie abzielt. Der Narzissmus verhindert, dass das inzestuöse Begehren zur vollen Entfaltung kommt. Nur wer sich vor der Strafe bei Überschreitung des Verbots fürchtet, das heißt vor dem Aufbrechen der körperlichen Totalität durch den Träger des Verbots, schafft hierdurch die Grundlage einer Subsummierung.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. Jacques Lacan: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten, in: Jacques Lacan: Schriften II, hrsg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 196: „Kein Mythos ist aber, was Freud so früh wie den Ödipuskomplex formuliert hat: der Kastrationskomplex.“

<sup>65</sup> Vgl. hierzu ausführlich Jean-Gérard Bursztein: Die Struktur der Andersheit Mann-Frau, Wien: Verlag Turia + Kant 2008, S. 12-14.

<sup>66</sup> Vgl. Hanna Gekle: Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Lacan misst dem Narzissmus damit eine sehr hohe, wenn nicht gar eine grundlegende theoretische Bedeutung bei, insofern er alle späteren Phasen der menschlichen Entwicklung von dieser anfänglichen Grundstruktur aus betrachtet. Trotz dieser theoretischen Erhöhung des Narzissmus bleibt der Ödipuskomplex, auch in seiner neuen Gestalt, nach wie vor die Grundlage des subjektiven Daseins: Der Ödipuskomplex verändert in seinem Auftauchen das Verhältnis zwischen Subjekt und Welt. Er verbürgt sozusagen ein existenzielles Wissen von einem Anderen.<sup>67</sup>

Lacan geht es bei alledem nicht darum, die verwandtschaftlichen Beziehungen auf seine Determinanten hin festzulegen, sondern, wie Hermann Lang deutlich macht, eine grundlegende Struktur aufzuzeigen, die es ermöglicht, die ödipalen Ereignisse von Generation zu Generation weiterzureichen. „Die Eltern fungieren nicht als letzte Instanzen eines Subjekts, sondern sind selbst vermittelte und vermittelnde Glieder einer Ordnung, die sie in ihrem Dasein bestimmt.“<sup>68</sup> Auch ohne das Vorhandensein seiner direkten Vaterfigur bewirkt der Ödipuskomplex seine subjekt- und gemeinschaftstiftende Wirkung durch eine universale, unbewusste Teilhabe am Anderen:

„Gerade hier läßt sich, wie wir meinen, die Auffassung vertreten, daß der Ödipuskomplex, der nach unserer Erkenntnis mit seiner Bedeutung (signification) das gesamte Gebiet der Erfahrung durchdringt, die Grenzen absteckt, die unsere Disziplin der Subjektivität zuweist; das heißt also das, was das Subjekt von seiner unbewußten Teilhabe an der Bewegung komplexer Verwandtschaftsstrukturen erkennen kann, indem es an seiner besonderen Existenz die symbolischen Auswirkungen jener tangential auf den Inzest bezogenen Strebungen verifiziert, die mit dem Beginn einer universalen Gemeinschaft auftreten. Nach diesem Grundgesetz überlagert das Reich der Kultur durch die Regelung von Verwandtschaftsbeziehungen das der Natur, das dem Gesetz der Paarung unterliegt. Hinreichend deutlich ist zu erkennen, daß dieses Grundgesetz mit einer sprachlichen Ordnung identisch ist. Denn keine Macht außer der sprachlichen Benennung von Verwandtschaftsgraden ist imstande, das System von Präferenzen und Tabus zu institutionalisieren, das durch Generationen hindurch die Fäden der Abstammung miteinander verflucht und verknotet.“<sup>69</sup>

Diese universale Struktur des Ödipuskomplexes gilt demnach nicht nur für einen definierten Kulturkreis oder eine bestimmte Epoche. Sie ist für Lacan das kulturstiftende Störfeuer aller zwischenmenschlichen Beziehungen. Das Inzestverbot, dessen Lehre der Mythos beinhaltet, regelt in diesem Zusammenhang die ökonomische,

---

1996, S. 103.

<sup>67</sup> Vgl. Jacques Lacan: Die Familie (1938), in: Jacques Lacan: Schriften III, hrsg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1994, S.67.

<sup>68</sup> Hermann Lang: Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1993, S. 213.

<sup>69</sup> Jacques Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, in: Jacques Lacan: Schriften I, Weinheim/Berlin: Quadriga 1987, S. 118.

sprachliche und soziale Ordnung.<sup>70</sup> Der Ödipuskomplex ist hier also ein menschliches Existenzkriterium, das sich in den verschiedensten Gesellschaften und den dazugehörigen Tauschsystemen wiederholt. In den modernen und technisch hochentwickelten Gesellschaften seien zwar, wie Helga Pagel erläutert, andere Formen des wirtschaftlichen Austausches bestimmend. Auch hätte die allgemeine Vernetzung von der Gemeinschaft zu Gesellschaft das alte Verwandtschaftssystem längst hinter sich gelassen. Doch auch hier sei ein „System von Präferenzen und Tabus institutionalisiert“<sup>71</sup>, das von Generation zu Generation transportiert werde.

#### **2.4.3.3 Gilles Deleuze und Félix Guattari: der Anti-Ödipus – Wunschmaschinen**

Der „Anti-Ödipus“ wurde von den zwei französischen Philosophen Gilles Deleuze und Felix Guattari 1972 verfasst. Gilles Deleuze (1925-1995) war ein französischer Philosoph. Zu seinen Hauptwerken zählen: *Differenz und Wiederholung*, *Anti-Ödipus* und *Tausend Plateaus*.

Félix Guattari (1930-1992) wurde in Paris geboren. Er war Psychiater und Psychoanalytiker. 1960 war er Analysand von Jacques Lacan, danach engagierte er sich in der anti-psychiatrischen Bewegung. Während der Studentenrevolution 1968 lernten sich Deleuze und Guattari an der Universität von Vincennes kennen. Sie waren befreundet und aus ihrer Zusammenarbeit entstanden vier Bücher: *Anti-Ödipus*, *Kapitalismus und Schizophrenie I* (1972), *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975), *Tausend Plateaus*. *Kapitalismus und Schizophrenie II* (1980) und *Was ist Philosophie?* (1991).

Das in Zusammenarbeit zwischen Gilles Deleuze und Felix Guattari 1972 entstandene Werk *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* lässt bereits im Titel seine Gegenposition zur psychoanalytischen Tradition deutlich werden. Es ist vor allem eine Reaktion auf den Lacanianismus. Rufen wir uns noch einmal ins Gedächtnis, dass die Psychoanalyse nach Lacan davon ausgeht, dass das Unbewusste strukturiert

---

<sup>70</sup> Vgl. Gerda Pagel: Lacan zur Einführung, Hamburg: Ed. SOAK im Junius 1989, S. 105-106.

<sup>71</sup> Ebd., S. 106.

ist wie eine Sprache und sich daher mittels Strukturanalysen zugänglich machen lässt, mit allen Konsequenzen, die weiter oben für die Begehrensstruktur und die Sexualität des Individuums herausgearbeitet wurden. Deleuze und Guattari wenden sich nun vor allem gegen die Einschätzung des Ödipus bei Lacan, demnach alles entweder Vater oder Mutter sei, indem sie diese totalisierende Lesart untergraben.

In der Schizoanalyse sollte nun vollzogen werden, was die Psychoanalyse bis zu Lacan nicht zustande gebracht habe: dass die Trennung aufgehoben wird zwischen dem Individuum der Analyse und deren unbewussten Phantasien, aber auch zwischen der gesellschaftlichen Praxis und der materiellen Grundlage dieser Trennung. Durch die Schizoanalyse sollte diese Trennung überwunden und die *Generierung von Wünschen* des Unbewussten ins Zentrum der Aufmerksamkeit gebracht werden. Was bei Lacan noch abstrakter Schauplatz des Unbewussten ist, wird im Anti-Ödipus zu einer *Produktionsstätte*<sup>72</sup>. Das Unbewusste ist ein *Maschinenpark* mit einer materiellen Basis. Die *Wunschmaschinen*, die diesen Park bevölkern, unterhalten immer eine Beziehung zur ihrer sozialen und politischen Umwelt und setzen sich daher über die Grenzen zwischen bewusster und unbewusster Dingwelt hinweg. Im Kern geht es Deleuze und Guattari um die Beziehung des Schizos zur Schizophrenie und um die Psychopathologie dieses Verhältnisses.<sup>73</sup>

Die erste wesentliche Abkehr von der strukturalistischen Psychoanalyse besteht darin, dass die Trennung zwischen dem gesellschaftlichen Produktionsprozess auf der einen und der Produktion unbewusster Wünsche im Bild der Wunschmaschine untergraben wird. Wunschmaschinen sind demnach zu verstehen als Maschinen, die sich

---

<sup>72</sup> „Die ursprünglichen Bedingungen der Produktion – (oder, was dasselbe ist, die Reproduktion einer durch den natürlichen Prozeß der beiden Geschlechter fortschreitenden Menschenzahl; denn diese Reproduktion, wenn sie auf der einen Seite als Aneignen der Objekte durch die Subjekte erscheint, erscheint auf der andren ebenso als Formung, Unterwerfung der Objekte unter einen subjektiven Zweck; Verwandlung derselben in Resultate und Behälter der subjektiven Tätigkeit -) können ursprünglich nicht selbst produziert sein – Resultate der Produktion sein. Nicht die Einheit der lebenden und tätigen Menschen mit den natürlichen, unorganischen Bedingungen ihres Stoffwechsels mit der Natur und daher ihre Aneignung der Natur – bedarf der Erklärung oder ist Resultat eines historischen Prozesses, sondern die Trennung zwischen diesen unorganischen Bedingungen des menschlichen Daseins und diesem tätigen Dasein, eine Trennung, wie sie vollständig erst gesetzt ist im Verhältnis von Lohnarbeit und Kapital. In dem Sklaven- und Leibeigenschaftsverhältnis findet diese Trennung nicht statt; sondern ein Teil der Gesellschaft wird von dem andren selbst als bloß unorganische und natürliche Bedingung seiner eignen Reproduktion behandelt. Der Sklave steht in gar keinem Verhältnis zu den objektiven Bedingungen seiner Arbeit; sondern die Arbeit selbst sowohl in der Form des Sklaven wie der des Leibeignen wird als unorganische Bedingung der Produktion in die Reihe der andren Naturwesen gestellt, neben das Vieh oder als Anhängsel der Erde.“ Karl Marx / Friedrich Engels: Politische Ökonomie, Studienausgabe Bd. II, Frankfurt a.M.: Fischer 1966, S. 143.

<sup>73</sup> Vgl. hierzu Arnim Thakkar-Scholz: Die Schizoanalyse von Félix Guattari und Gilles Deleuze, Essen: Die Blaue Eule 2004, S. 9.

in ihrem eigenen Produktionsprozess hervorbringen, die Produkte ihrer Produktion nicht veräußern, sondern laufend wieder sich selbst hinzufügen. Wunschmaschinen erzeugen ihre eigenen Funktionsbedingungen, wobei die Prozesshaftigkeit einer Maschine die durch stetige Selbsterweiterung immer vorläufig sein muss, klar ins Auge springt.

„Das Es ... Überall sind es Maschinen, im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellemaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Herstellung von Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine. Der Mund des Appetitlosen hält die Schwebe zwischen einer Eßmaschine, einer Analmaschine, einer Sprechmaschine, einer Atmungsmaschine (Asthma-Anfall). In diesem Sinne ist jeder Bastler; einem jeden seine kleinen Maschinen. Eine Organmaschine für eine Energiemaschine, fortwährend Ströme und Einschnitte. [...] Was eintritt sind Maschineneffekte, nicht Wirkungen von Metaphern.“<sup>74</sup>

Durch die immerfort stattfindende Verbindung der Maschinen wird also nicht etwa ein Produkt produziert, das wie bei Ödipus transzendiert werden könnte, sondern eben das Produzieren selbst. Jede Maschine verkoppelt sich mit der nächsten, wodurch das Bild einer „Fabrik des Unbewussten“<sup>75</sup> entsteht, in der alles unter Strom gesetzt ist. Der Anti-Ödipus versteht das Unbewusste folglich nicht mehr triebbestimmt wie noch Freud oder strukturell-symbolisch wie Lacan, sondern als maschinenhafte Einheit von Wunsch und Produktion. Der Wunsch ist die Produktion, er hat „objektives Sein und [erzeugt] das Bedürfnis wie das Objekt zu seiner Befriedigung als Gegenprodukt“.<sup>76</sup> Mit der Gegenüberstellung von Maschineneffekten und Metaphernwirkung wird einerseits der Bezug zur Tradition der Psychoanalyse aufgebrochen, andererseits verweist dies auf die Proust-Studie und die Bedeutung der Metapher als literarische Maschine. Das Konzept der literarischen Maschine wird bereits am Anfang des Anti-Ödipus entwickelt und dort bereits verstanden als wahrnehmbarer „Bezug zur Außenwelt“<sup>77</sup>. Dem „auf der Couch ausgestreckte Neurotiker“<sup>78</sup>, mit dem Deleuze und Guattari auf Proust anspielen und der sich demnach auf der Suche nach Metaphern befindet, wird der sich in Bewegung befindliche Lenz Büchners entgegenge-

---

<sup>74</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 7.

<sup>75</sup> Ralf Krause / Marc Rölli: Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Mit einem Essay von Manola Antonioli, Berlin: Verlag Turia + Kant 2010, S. 67.

<sup>76</sup> Arnim Thakkar-Scholz: Die Schizoanalyse von Félix Guattari und Gilles Deleuze, S. 23.

<sup>77</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: Anti-Ödipus, S. 7

<sup>78</sup> Ebd., S. 8.

setzt. Ausgehend von dessen Beobachtung, dass „die Natur nicht als Natur, sondern als Produktionsprozess“<sup>79</sup> erlebt wird, entwickelt der Anti-Ödipus die theoretische Grundlage einer ersten Differenzierung:

„Nicht Menschen noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln. Überall Maschinen, das umfassende Gattungsleben. Ich und Nicht-Ich, Innen und Außen wollen nichts mehr besagen.“<sup>80</sup>

Mit der aufgehobenen Trennung zwischen Natur und Maschine, wie sie Büchners Lenz erlebt, wird ein universeller maschineller Produktionsprozess beschrieben, der „die Realität als Erfahrung einer idealen Schizophrenie“<sup>81</sup> beschreibt, die nicht viel mit dem „künstlichen Schizophrenen, jener als Entität erzeugten autistischen Jammergestalt, die man in den Anstalten zu sehen bekommt“<sup>82</sup>, gemeinsam hat. Schizophrenie ist hier ein „Effekt von Literatur“<sup>83</sup> und daher „universelle Primärproduktion als ‚wesentliche Realität des Menschen und der Natur‘“<sup>84</sup>.

Die Wunschmaschinen bilden einerseits binäre Ordnungen aus, indem sich die fragmentarischen und fragmentierten Partialobjekte durch lineare Strömungskopplungen aneinander binden. Daraus entsteht ein Konnex zwischen stromerzeugenden und an den Strom angeschlossene stromentnehmende Maschinenverbände. Wichtig ist, dass jede stromerzeugende Quellenmaschine auch zu einer Organmaschine werden kann, die Einschnitte vornimmt und wieder linear Ströme entnimmt.<sup>85</sup>

„Weil nämlich immer eine den Strom erzeugende Maschine und jene ihr angeschlossene einen Einschnitt, eine Stromentnahme (pélèvement de flux) ausführende Maschine ihrerseits vorhanden ist (Brust-Mund). Und da jene erste Maschine ihrerseits einer weiteren angeschlossene ist, der gegenüber sie Einschnitt und Entnahme ausführt, ist die binäre Serie in alle Richtungen hin linear.“<sup>86</sup>

Deleuze und Guattari warnen jedoch vor der falschen Hoffnung, die Fließbewegung sei letztlich wieder der organische Ausdruck eines organlosen, absoluten Körpers:

„Man könnte meinen, die Energieströme wären noch zu sehr miteinander verbunden, die Partialobjekte noch zu organisch. Vielmehr reines Fließen in freiem, stetigem Zustand, ohne Einschnitt, gerade dabei, auf einem vollen Körper zu gleiten.“

---

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Ebd. S. 11.

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Christian Jäger: Gilles Deleuze. Eine Einführung, München: Fink 1997, S. 118.

<sup>84</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: Anti Ödipus, S. 11.

<sup>85</sup> Vgl. Arnim Thakkar-Scholz: Die Schizoanalyse von Félix Guattari und Gilles Deleuze, S. 24-25.

<sup>86</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: Anti Ödipus, S. 11.

Die Wunschmaschinen erschaffen uns einen Organismus, doch innerhalb dieser seiner Produktion leidet der Körper darunter, auf solche Weise organisiert zu werden, keine andere oder überhaupt eine Organisation zu besitzen. Als drittes Stadium ein unbegreifliches Stillhalten inmitten des Prozesses selbst: *„Keinen Mund. Keine Zunge. Keine Zähne. Keinen Kehlkopf. Keine Speiseröhre. Keinen Magen. Keinen Bauch. Keinen Hintern.“* Die Automaten stehen still und lassen die unorganisierte Masse, die sie gegliedert haben, aufsteigen. Der organlose volle Körper ist das Unproduktive, das Sterile, das Ungezeugte, ist das Unverzehrbare.<sup>87</sup>

Der organlose Körper ist die Unterbrechung der Produktion, die von der Produktion, gemäß ihrem universellen Anspruch, selbst hervorgebracht wird. Christian Jäger schlägt vor, da sich die Bestimmung des „organlosen vollen Körpers“<sup>88</sup> nunmehr negativ bestimmen lasse, hier den Schluss anzubringen, dass er als „bilderlose[r] Körper“<sup>89</sup> die „unorganisierte Materialität bezeichnet, die nur als Effekt, nämlich Anhaltung des Produktionsprozesses, wahrzunehmen und zu denken ist.“<sup>90</sup>

Der organlose Körper enthält folglich keine Organe, die in der ödipalen Struktur verortet werden können (Brust, Penis etc.) sondern eben Partialobjekte, die aus einem konstanten Materiestrom abgeleitet werden und damit aus der hierarchischen Organisation des Organismus enthoben sind.<sup>91</sup> Quelle und Organ sind demnach nicht mehr voneinander zu unterscheiden: „Den Organmaschinen setzt der organlose Körper seine glatte, straffe und opake Oberfläche entgegen, den verbundenen, vereinigten und wieder abgeschnittenen Strömen sein undifferenziertes amorphes Fließen.“<sup>92</sup>

Der organlose Körper organisiert sich auf gewisse Weise selbst und bringt eben jene Objekte hervor, die der Psychoanalyse ihr Material geben und welche diese umgehend zu Analyseobjekten macht, indem sie die einzelnen Materieströme vom Produktionsprozess isoliert, den Wunsch auf eine genital-objektbezogene Sicht verengt und die schizophrene Produktivität unbeachtet lässt.<sup>93</sup> „Während der Wunsch aus psychoanalytischer Sicht seinen Antrieb lediglich dem ihm versagten Objekt verdankt, sich also über den Mangel und das Gesetz bestimmt, fehlt ihm laut Deleuze

---

<sup>87</sup> Ebd., S. 14.

<sup>88</sup> Christian Jäger: Gilles Deleuze. Eine Einführung, S.118. „Er [der organlose Körper] ist gewiß nicht Zeuge eines ursprünglichen Nichts, noch weniger Überbleibsel einer verlorengegangenen Totalität. Vor allem ist er keine Projektion; hat weder mit dem eigenen Körper noch mit dem Körperbild etwas zu tun.“ Zitat nach: Gilles Deleuze / Félix Guattari: Anti Ödipus, S. 15.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> „Fruchtblase und Nierensteine; Haar- und Speichelstrom, Ströme von Sperma, Scheiße, Urin, von Partialobjekten geschaffen, von anderen immer wieder abgetrennt, die neue Ströme erschaffen, die neuerlich von weiteren Partialobjekten abgeschnitten werden. Jedes ‚Objekt‘ setzt die Beständigkeit eines Stroms voraus, jeder Strom die Fragmentierung des Objekts.“ Zitat nach: Gilles Deleuze / Félix Guattari: Anti-Ödipus, S. 12.

<sup>92</sup> Ebd., S. 15.

<sup>93</sup> Vgl. Ralf Krause / Marc Rölli: Mikropolitik, S. 69-70.

und Guattari nichts, auch nicht der Gegenstand.“<sup>94</sup>

Sofern bisher von der *Konnektion* und von der *Disjunktion* der Wunschmaschine gesprochen wurde, bildet die *Konsumtion* den Abschluss des Dreischritts. Sie erzeugt ein Selbst, das keiner vorausgesetzten Identität gehorcht und stattdessen eine unbegrenzte Differenzierung nutzt.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Ebd., S.70.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 69-70. „Selbst nicht im Zentrum stehend, nicht von der Maschine in Anspruch genommen, am Rande lagernd, ohne feste Identität, immerzu dezentriert, wird es *erschlossen* aus den Zuständen, die es durchläuft [...] der gelebte Zustand ist gegenüber dem Subjekt, das ihn lebt, primär.“ Zitat nach: Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 28-29.

### 3. Analyse von Romanen hinsichtlich der in ihnen dargestellten Psychopathologie – *Die Klavierspielerin*

Der Roman *Die Klavierspielerin* ist ein durchweg verstörender Text, dessen zentrales Thema die Verflechtung von Kunst, Ökonomie, Sexualität, Psychopathologie und Sexualpsychologie sowie der weitgehende Triebverzicht der Hauptprotagonistin ist. Dieser Triebverzicht wird von deren Mutter verordnet. Das Buch handelt dabei in zwei komplementär aufeinander bezogenen Teilen von Liebe, Hass, Gewalt und Sadomasochismus. Im ersten Teil führt die Autorin dem Leser im Abbild der hermetischen Mutter-Tochter-Problematik die verinnerlichten Herr-Knecht-Strukturen kleinbürgerlicher Verhältnisse vor – die Dressur der Tochter durch die Mutter zur Klaviervirtuosin. Im zweiten Teil schildert sie Erikas Beziehung zum Klavierschüler Klemmer als deren Spiegelbild.

Bereits in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten* von 1980 nimmt sie einige wesentliche Motive der Klavierspielerin Erika vorweg und teilt darüber hinaus mit der *Klavierspielerin* ein wesentliches Strukturmerkmal: Beide Werke sind, nach Auffassung von Verena Mayer, erzählt wie Filme. Die Figuren unterliegen einer ständigen Bewegung, „es gibt viele Schnitte, die Perspektive gleicht einer Kamerafahrt bei Verfolgungsjagden“<sup>96</sup>:

„Während Erika nachts durch die Praterauen streift, rennt die Mutter in der Wohnung auf und ab. Klemmer schleicht durch den Park oder um das Haus der Kohuts herum. Alle versuchen sie, ihrem Schicksal zu entgehen, und erleiden doch genau das, was sie vermeiden wollten.“<sup>97</sup>

*Die Klavierspielerin* wurde von Jelinek mehrere Male umgeschrieben. Im Unterschied zu den meisten ihrer anderen Romane legte es die Autorin hier jedoch besonders auf psychologische „Schlüssigkeit“<sup>98</sup> an.<sup>99</sup> Dies wird nicht zuletzt anhand der

---

<sup>96</sup> Verena Mayer: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, Hamburg: Rowohlt Verlag 2006, S. 115.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Ebd., S. 116.

<sup>99</sup> Das Motiv der Mutter-Tochter-Beziehung ist hingegen nicht neu und taucht bei Jelinek am exponiertesten in ihrer Vampir-Posse *Krankheit oder Moderne Frauen* auf, in der die Mutterfigur als mehrfach gebrochene Metapher eines, wie Michael Wetzel sagt, „Angriff der Mütter auf die Töchter“ verwendet wird. Vgl. Michael Wetzel: Gebären oder Begehren. Von Bösen Frauen, Vampirinnen und rachsüchtigen Müttern, in: Das Böse ist immer und überall, hrsg. von Gerburg Treusch-

Entstehungsgeschichte des Romans deutlich. Eigentlich sollte dort die Mutter-Tochter-Geschichte im Zentrum des Geschehens stehen. Als Delf Schmidt das Manuskript las, riet er ihr jedoch dazu, die anfangs eher randständig konzipierte Figur des Walter Klemmer weiter auszubauen. Jelinek kam dieser Empfehlung nach und gesellte zum selbstzerstörerischen Frauenduo nun den Liebhaber, mit dessen Einfluss eine Dreiecksbeziehung entstand, in der alle Spielarten von Macht und Hingabe, Begierde und Demütigung durchdekliniert wurden.<sup>100</sup>

Es ist ein Gemeinplatz in der Jelinekforschung, dass die Figur der Erika angeblich einen engen Bezug zu Jelineks eigener Lebensgeschichte stiftet und dies auf eine Weise, wie sie es in keinem anderen Buch getan hat. Dies geschieht zudem in einer, selbst für Jelineks artifiziellen Sprachgestus, eigentümlichen Sprache, auf eine „fast barocke Art“<sup>101</sup>, in der ständige Vergleiche gezogen oder sprachlich-musikalische Bilder erzeugt werden. Jelinek leistet dieser Deutung selbst Vorschub, wenn sie sagt, dass Erika eine Figur sei, „die ich sogar selber zum Teil gewesen bin“<sup>102</sup>. Dieser persönliche Bezug droht jedoch hinter der Sprache zu verschwinden, in welcher sie über Erika erzählt. „Elfriede Jelineks autobiographischer Roman ist eine Inszenierung, die verbirgt, was sie enthüllt.“<sup>103</sup> Nicht zuletzt auch die ironische Intonierung dieser vermeidlichen Selbstinszenierung trägt in hohem Maße dazu bei, den autobiographischen Bezug sowohl zu unterstreichen als auch zu stören.<sup>104</sup>

Die Klavierspielerin zählt wahrscheinlich nicht zuletzt aufgrund dieser Rückbezüglichkeit auf die Autorin zu einem der meisterforschten Romane Jelineks. Die Arten der Interpretationen reichen dabei beinahe durch das gesamte Spektrum literaturwissenschaftlicher Deutungsweisen, von feministischer Lektüre, die die Frau Erika

---

Dieter, Berlin: BilderLeseBuch 1993, S. 108-115.

<sup>100</sup> Vgl. Verena Mayer: Elfriede Jelinek, S. 116.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Elfriede Jelinek schreibt in ihrem Essay *Im Lauf der Zeit*: „[...] So ist Michael Haneke in die kleine, überschaubare (eigentlich recht enge) Welt der Erika Kohut eingedrungen, die ich mir selber ausgedacht habe, und die ich sogar selber zum Teil gewesen bin (beides probiert, Leben wie Kunst: kein Vergleich! [...]“ Zitat nach: Elfriede Jelinek: *Im Lauf der Zeit*, in: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Drehbuch. Gespräche. Essays, hrsg. von Stefan Grisseemann, Wien: Sonderzahl 2001, S. 116.

<sup>103</sup> Verena Mayer: Elfriede Jelinek, S. 116.

<sup>104</sup> Hierbei sei nur kurz an Kafkas *Brief an den Vater* erinnert, bei dem allgemein ein sehr enger Bezug zu Kafkas Biographie vermutet wurde, der jedoch die Vater-Sohn-Problematik hier auf eine ihm eigentümlich überformte Art beschreibt, die zum Teil starke Diskrepanzen zwischen der eigenen Lebensgeschichte und dem im Brief geschilderten Verhältnis aufwirft. Vgl. Roger Hermes: Anmerkungen, in: Franz Kafka: *Brief an den Vater*. Fassung der Handschrift. Mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von Roger Hermes, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2001, S. 63-75.

als Opfer des Mannes Klemmer sieht, über eine marxistische, welche die Tochter als Kapital der Mutter begreift, bis zu einer psychoanalytisch gedeuteten Erika nach Freud und Lacan. Auch über sprachphilosophische und faschismustheoretische Lesarten hat man sich dem Buch anzunähern versucht, um der beschriebenen Gesellschaft auf die Spur zu kommen. Die Geschichte der Voyeurin Erika wurde als Sexualpathologie gelesen, als Phänomenologie einer Selbstverstümmelung oder als Ästhetik des Ekels. Patricia Jünger hat die *Klavierspielerin* im Jahr 1988 zu einer Oper umgearbeitet.<sup>105</sup>

### 3.1 Psychopathologische Darstellungen bei Jelinek

Berücksichtigt man nun zum einen den Fokus auf die Dreierkonstellation der Figuren Erika, Mutter Kohut und Klemmer, zum anderen die mehr oder weniger deutliche autobiographische Beziehung zur Autorin, so lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die entworfenen Figuren als psychologisiert bezeichnet werden können. Sie verschränken sich in gegenseitiger Reflexion über die Erzählinstanz und die jeweiligen Perspektiven hinweg auf eine Weise, die die „Vorstellung einer Tiefe der Figuren“<sup>106</sup> aufruft.

Dass diese „Tiefe der Figuren“<sup>107</sup> mit Hubert Winkels nun „zynisch“<sup>108</sup> genannt werden kann, gibt Anlass zur Spekulation:

„Sicher gibt es eine Art Lustempfindung mit zusammengebissenen Zähnen bei der Nahaufnahme perverser Schaustücke des Alltags. Aber was besagt die Kategorie ‚Zynismus‘ bezogen auf einen Text, der keine Durchlässigkeit auf und keine Erinnerung an den ‚anderen Zustand‘ kennt, dem gegenüber der Zynismus allererst seine amoralische Affirmation geltend machen könnte? Nur wenn man den Text ständig rückbezieht auf die Bilder einer vertrauten Welt, in der sich Aggressionen und selbstlose Zuneigung, Hass und Liebe, gesellschaftlicher Zwang und persönli-

<sup>105</sup> Vgl. Verena Mayer: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, S. 117.

<sup>106</sup> Tilo Renz: Elfriede Jelinek. *Die Klavierspielerin* (1983), in: Meisterwerk. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert, hrsg. von Claudia Benthien, Köln: Böhlau 2005, S.183.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Hubert Winkels: Panoptikum der Schreckensfrau: Elfriede Jelineks Roman „*Die Klavierspielerin*“, in: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre, hrsg. von Hubert Winkels, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988, S. 62.

che Freiheit mischen und ausbalancieren, wird die gewalttätige Welt der ‚Klavierspielerin‘ als eine ausgestellte, als eine ‚Vorzeigewelt‘ deutlich.“<sup>109</sup>

Damit wird der Realismusbezug von Jelineks Roman jedoch in Zweifel gezogen. Er widmet sich einzig „der Differenzierung, Ausschnittvergrößerung und Zuspitzung von Gewaltverhältnissen bei deren gleichzeitiger Rückbindung an die Normalität des Alltags.“<sup>110</sup> Nach Winkels lässt aber eben der so geschilderte Bezug zum Alltag ein „Verständnis von Gewalt und Börsartigkeit als exzessive Enttabuisierung, als lustvolle Grenzüberschreitung“<sup>111</sup> überhaupt nicht in dem Maße zu, wie es eine rein autobiographische Lesart impliziert. Das Begehren für diese Grenzüberschreitungen dürfe sich demnach nicht aus den klassenspezifischen, sozialen, lebenspraktischen und psychologischen Bahnen entfernen, aus denen es sich zuallererst speist, das heißt, aus der Bejahung von Grenzen, über die das Begehren *sich zeigt*.<sup>112</sup> Es entspricht in diesem Sinne einer Bejahung dessen, was selbst nicht Teil des Begehrens ist und dies kommt kaum deutlicher zum Ausdruck als im Masochismus der Romanheldin Erika Kohut. „Ihr Verhältnis zum System ihrer eigenen Unterdrückung entspricht dem der Erzählerin zum repressiven sozialen System, das sie entwirft.“<sup>113</sup>

In der Psychoanalyse, wie sie von Freud aus- und von Lacan umgearbeitet wurde, ist das Unbewusste eben dieses andere, das den Antrieb des Begehrens, aber auch denjenigen von Macht und Sprache ausmacht. Wo bei Freud noch die innere Beziehung der Kleinfamilie seit dem 18. Jahrhundert sowohl die ödipale Urszene als auch das Bild der Eltern prägt, stellt Lacan mit seinem *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*<sup>114</sup> die Bedeutung eines strukturellen Mangels beim Kleinkind heraus. Dieses kann sich erst vor dem Spiegel oder im Anblick der Mutter als ganzes imaginieren. Im Unterschied zum Realen, das bei Lacan recht dunkel als der absolut unzugängliche Teil des Unbewussten beschrieben wird, ist dieses Imaginäre der Grund für die wesensmäßige Verfehlung des Mangels, oder um es anders auszudrücken, mangelt es dem Imaginären an einer Einsicht in den Mangel, aus dem alles Begehren hervorgeht. Erst die Autorität des Vaters, der von Lacan als „Phallus“ bezeichnet wird, stört diese Einheit von Mutter und Kind. Bleibt dies jedoch aus, bildet das Kind Narzissen

---

<sup>109</sup> Ebd., S. 62.

<sup>110</sup> Ebd., S. 62-64.

<sup>111</sup> Ebd., S. 64.

<sup>112</sup> Vgl. ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Vgl. Kapitel 2.4.3.1. Das Spiegelstadium: „Das Ich (je) ist nicht Ich (moi)“, S. 20.

aus.<sup>115</sup> Im Gespräch mit Anke Roeder sagt Jelinek in Bezug auf ihren Theater-Prosa-Text *Bejerte und Fahrerlaubnis* etwas ganz ähnliches. Er zeige:

„[...] eine Frau, die in einem endlosen Spiegelstadium stecken geblieben ist, also in dem Moment, in dem sie sich selbst erkennt und sich damit bannt. Sie tritt sozusagen nicht in die Vergesellschaftung ein, die das weibliche Ich wieder zu Verschwinden bringen würde.“<sup>116</sup>

Die Urszene, bei Freud der Geschlechtsakt der Eltern aus Sicht des Kindes, als „bewußtseinsentzogene erste Einschreibung von Begehren und Gewalt in eine individuelle Lebensgeschichte“<sup>117</sup>, wird so verschränkt mit sexueller Gewalt und kultureller Macht. Im Roman – und nicht nur dort – werden eben diese Theorien in zum Teil parodistischer, zum Teil zynischer und zum Teil ironischer Weise sprachlich verarbeitet. Die „groteske Bildsprache“ Jelineks, in der die Strukturen des Unbewussten zur Darstellung kommen, ist also eben darum ein bevorzugtes Medium, weil sich darin zugleich eine grundlegende Einsicht Lacans wiederfindet: Wenn das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert ist, kann weder das eine noch das andere von der Vernunft restlos beherrschbar sein.<sup>118</sup>

Wo auf der einen Seite *Die Klavierspielerin* einem gängigen Schema des Romans folgt, konzentriert sie sich zum anderen sehr stark an der Entwicklung einer einzigen Person. Wichtig scheint hier vor allem, dass *Die Klavierspielerin* die Leser mit der Entwicklung einer Krise und dem letztendlichen Scheitern der Figur konfrontiert, während Ort, Zeit und Figuren über die gesamte Handlung hinweg klar zugeordnet werden können.<sup>119</sup> Eben darum wird man, wie Winkels feststellt, „verführt, auf die Suche nach einem psychosexuellen Grundmuster zu gehen, den Roman von einer traumatischen Konstellation her zu rekonstruieren.“<sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> Über den Narzissmus bei Lacan vgl. ebd., S. 68-70.

<sup>116</sup> Anke Roeder: Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, Juli 1996, in: Elfriede Jelinek Homepage, Texte zum Theater, Überschreitungen (Interview), 10.2.1999, URL: <http://www.elfriedejelinek.com/> (abgerufen am 08. 04.2011).

<sup>117</sup> Friedrich Kittler: Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers, Bern und München: Francke Verlag 1977, S. 7.

<sup>118</sup> Vgl. Bärbel Lücke: Die psychoanalytische Urszene (Familie) als Urbild des Patriarchats: *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989). Von *Lust* und *Gier* zu *Neid* (2007), in: Elfriede Jelinek, hrsg. von Bärbel Lücke, Paderborn: Wilhelm Fink, 2008, S. 72-73.

<sup>119</sup> Vgl. Hubert Winkels: Panoptikum der Schreckensfrau, S. 67.

<sup>120</sup> Ebd., S. 69.

### 3.1.1 Die psychopathologische Liebe: Hass und Liebe zwischen Mutter und Tochter

Die Linie zwischen Fürsorglichkeit und Bevormundung, zwischen Zuneigung und Anklammerung, zwischen räumlicher Nähe und psychischer Ferne scheint Nirgendwo dünner, schwankender zu sein als hier.  
H. Gidion<sup>121</sup>

Die Beschäftigung mit der eigenen Mutter oder dem eigenen Vater ist in der deutschen Literatur seit den siebziger Jahren bis in die aktuelle Gegenwart ein vieldiskutiertes Thema. Besonders in der deutschsprachigen Literaturgeschichte werden die Beziehungen zwischen Müttern und Töchtern in hohem Maße durch deren Einbindung in Familienhierarchien bestimmt: „Was die Mutter in von Trottas Film *Die bleierne Zeit* sagt: ‚Ich habe zu vertrauen gelernt, nicht zu fragen.‘<sup>122</sup> Durch die Mutter lernt die Tochter auch, wie sie sich zurecht machen muss, um von dem öffentlichen Blick akzeptiert zu werden.“<sup>123</sup> Auseinandersetzung mit der Herkunft wird immer auch zum Nachdenken über das eigene Ich, die Bestrebungen, die Abhängigkeiten und die Ursache der Beschädigungen von den Töchtern.

Auf die Frage „Was ist die echte Liebe zwischen Mutter und Tochter?“ antwortete die Psychiaterin Mio Fredland in einem Interview: „Meiner Meinung nach beinhaltet sie die gegenseitige Anerkennung der Abgetrenntheit der anderen Person und Achtung für diese.“<sup>124</sup>

Die „Fürsorge“ der Mutter in der *Klavierspielerin* hat aber einen anderen Inhalt.

---

<sup>121</sup> Heidi Gidion: Und ich soll immer alles verstehen. Auf den Spuren von Müttern und Töchtern, Freiburg: Herder Verlag 1988, S. 159.

<sup>122</sup> Der Film *Die bleierne Zeit* hat die deutsche Regisseurin Margarethe von Trotta gedreht und er wurde im Jahr 1981 veröffentlicht. Er handelt von der Beziehung zweier Schwestern im Nachkriegsdeutschland der 70er Jahre, die versuchen, sich vom Angepasstsein loszureißen, dies aber nur durch das Bewusstwerden der eigenen Vergangenheit erreichen können.

<sup>123</sup> Helga Kraft und Barbara Kosta: Das Angstbild der Mutter. Versuche und verworfene Selbstentwürfe, in: Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur, hrsg. von Helga Kraft / Elke Liebs, Stuttgart; Weimar: Metzler 1993, S. 215.

<sup>124</sup> Mio Fredland: Friday Nancy. Wie meine Mutter, Frankfurt a.M.: Fischer, S.62.

Die Mutterliebe hier ist von einem egoistischen, besitzergreifenden Charakter geprägt, sie zerstört die Kreativität der Tochter und hindert sie bei der Entwicklung einer Identität außerhalb des kontrollierten Rahmens.<sup>125</sup>

### 3.1.1.1 Der Name „Kohut“ als Chiffre der Enteignung des Eigenen

Ein wesentliches Merkmal, das den Roman *Die Klavierspielerin* auszeichnet, ist die besondere Verwendung der Eigennamen. Mit der Mutterfigur betritt gleichzeitig ein Eigenname die Bühne der Weltliteratur, der ohne einen Vornamen auskommt. „Dame Kohut senior“ oder „die alte Frau Kohut“ sind nur zwei Beispiele, mit denen „Mutter Kohut“ variiert wird. „Kohut“ reicht für eine absolute Zuweisung des Namens jedoch nicht aus, macht ihn vielmehr zu einem Gegenstand der Enteignung, der immer wieder Anlass für eine zusammenhangstiftende Lektüre zwischen Elfriede Jelinek und ihrer Mutter Olga Jelinek gab.<sup>126</sup> Es gilt zu beachten: Sowohl Mutter Kohut als auch Erika Kohut spannen hier ein gemeinsames Verweissystem auf den Wiener Psychoanalytiker Heinz Kohut auf, der über Narzissmus gearbeitet hat. Bärbel Lücke vermutet, dass Jelinek nun dessen Analyse der *idealisierenden Übertragung* zum Thema des Romans mache.<sup>127</sup> Für Lücke sind die Bezüge klar, doch lässt sie eben die Wiederholbarkeit dieser Verwendung außer Acht. Wenn der Name als Signum des Eigenen enteignet und im Roman ein neues eigenes Wesen bekommt, so ist damit nicht nur ein Hinweis auf die Theorie des Analytikers Kohut gegeben, sondern auch eine Differenz zwischen Eigenem und Fremdem, oder besser eine Kontamination des Ei-

---

<sup>125</sup> Vgl. Shida Wang: Generationenkonflikte in deutschsprachiger Frauenliteratur 1976-1985, Hildesheim: Hildesheim Uni, Diss. 1993, S. 118.

<sup>126</sup> Verena Mayer weist darauf hin, dass es ebenso bei Kafka und seinem Vater sowie bei Thomas Bernhard und seinem Großvater der Fall sei. Vgl. Verena Mayer: Elfriede Jelinek, S. 117.

<sup>127</sup> „Nun, da alle Vollkommenheit und Stärke in dem idealisierten Objekt liegen, fühlt das Kind selbst sich leer und machtlos, wenn es von ihm getrennt ist, und es versucht deshalb, dauernd mit ihm vereint zu bleiben“. Zitat nach: Heinz Kohut: Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 57. Dazu Bärbel Lücke: „Es ist dies die genaue Beschreibung dessen, was Erika Kohut unlöslich an ihre narzisstisch-egozentrierte, ehrgeizige Mutter bindet und bannt. Die im Lauf der Jahre wechselseitige Fixierung hat Erika starr und vollkommen gefühllos werden lassen. Sie ist ein Borderliner im klinischen Sinne geworden, der sich Selbstverletzungen zufügt, um sich überhaupt „fühlen“ zu können.“ Zitat nach: Bärbel Lücke: Elfriede Jelinek, S. 74.

genen durch den Anderen aufgezeigt und performativ ins Werk gesetzt. Das bedeutet nicht, dass Jelinek nicht auch auf Kohuts analytische Leistungen anspielt. Die Herausstrennung und Wiedereinsetzung des Namens weist aber darüber hinaus darauf hin, dass eben das Modell, das geeignet scheint, die Pathologie der Klavierspielerin zu erklären, selbst an dieser Pathologie partizipiert.

### 3.1.1.2 Mutter als „Control Freak“<sup>128</sup>: Die Tochter als Besitz ihrer Mutter

Es ist in Jelineks Texten sehr häufig davon die Rede, dass die untergeordnete Stellung der Frau nicht vom Mann, sondern von der Mutter her bestimmt ist. Es muss jedoch immer auch in Betracht gezogen werden, dass dieses hierarchischen Gefälle – und dies gilt in besonderem Maße für *Die Klavierspielerin* – zunächst sehr allgemein Stellvertreter einer verkehrten und zerstörerischen Machtbeziehung ist. Jelineks Mutterfigur setzt hier die Tochter als Supplement ihrer selbst ein und projiziert in einem gewalttätigen Akt der Unterdrückung ihre eigenen nicht erfüllten Träume und Wünsche auf die Figur Erikas. Hierzu gibt eine Aussage von Jelinek Auskunft:

„Eine nicht gelebte Frau wird natürlich ihre Tochter dazu bringen wollen, an ihrer Statt zu leben, sie aber auch gleichzeitig daran hindern. Einerseits möchte sie durch die Tochter leben, andererseits möchte sie, dass die Tochter genauso zugrunde geht wie sie selbst.“<sup>129</sup>

Unter diesen Vorzeichen kann man sagen, dass Jelinek auf einen bestimmten, ausgeblendeten Aspekt im öffentlichen Diskurs aufmerksam macht, dass nämlich, wie Barbara Kosta feststellt, die Mutter als Täterin dort so gut wie nicht vorkommt: „Aber das Verdrängte kehrt wieder, wie man oft erinnert wird; es prägt das soziale Geflecht und findet noch unmittelbarer im Leben des Kindes Ausdruck, durch das es von einer

---

<sup>128</sup> Der amerikanische Psychologe Les Parrott schreibt hierzu in seinem Buch *The Control Freak*: „Control Freaks are people who care more than you do about something and won't stop at being pushy to get their way.“ In: Les Parrot Iii: The Control Freak, Carol Stream: Tyndale House Publishers 2001.

<sup>129</sup> Jaqueline Vansant: Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Deutsche Bücher. Amsterdam: Editions Rodopi (1985/1), S. 7.

Generation zur anderen weitergegeben wird.“<sup>130</sup> Konsequenterweise hieße das, dass Mutter Kohut ihre Tochter Erika nach eben dem Muster erzieht, nach dem sie selbst erzogen worden sein muss. Als Frau, durch die auch eine andere Persönlichkeit spricht, die nicht ihre eigene ist. Paradoxe Weise soll nun eben die Formung der Person als eine zerteilte Persönlichkeit zum gesellschaftlichen Aufstieg führen, den die Mutter sich für die Tochter und also in erster Linie für sich selbst wünscht.<sup>131</sup>

Als Mutter Kohut schwanger war, hat sie die Zukunft des Kindes schon völlig geplant:

„Erika, die Heideblume. Von dieser Blume hat diese Frau den Namen. Ihrer Mutter schwebte vorgeburtlich etwas Scheues und Zartes dabei vor Augen. [...] 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.“ (K:27)<sup>132</sup>

Diese markante Stelle im Roman verdeutlicht sehr gut den Mechanismus, der durch die kleinbürgerliche Wertvorstellung der Mutter in Gang gehalten wird. Die Tochter bekommt von ihr die Rolle eines *Werkzeugs* zur Verwirklichung von Anerkennung und Bedeutung zugewiesen, um der Enge des Kleinbürgertums zu entkommen und der „eigenen“ Mutterexistenz den Lebenssinn zurückzugeben, den sie selbst niemals für sich beanspruchen konnte. Im Buch *Auf den Spuren von Müttern und Töchtern* stellt Gidion folgendes fest:

„Je enttäuschter eine Frau ist, je eingreifender sie daran gehindert wurde, ihre eigenen Begabungen zu entdecken, auszubilden und auszuüben, desto präziser und dringender werden ihre ehrgeizigen Wünsche für ihre Tochter.“<sup>133</sup>

Erika muss „eine weltbekannte Pianistin“ (K:28) sein, weil dies das Ideal der Mutter verkörpert. Mutter Kohut versteht selbst nichts von Musik, trotzdem zwingt sie ihre Tochter „ins Geschirr dieser Musik“ (K:30). Was die Mutter nicht erreichen konnte,

---

<sup>130</sup> Barbara Kosta: Muttertrauma: Anergogener Masochismus. Waltraud Anna Mitgutsch, *Die Züchtigung* und Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, in: *Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur*, hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs, Stuttgart; Weimar: Metzler 1993, S. 244.

<sup>131</sup> Vgl. Gasparina de Laat: Das graue und grausame Land der Mutterliebe. Zum Mutter-Tochter-Verhältnis in zwei zeitgenössischen Romanen österreichischer Schriftstellerinnen: *Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek und *Die Züchtigung* (1985) von Waltraud Anna Mitgutsch, in: *Geschlechterdifferenz in der Literatur*, hrsg. von Michel Vanhelleputte, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1995, S. 81.

<sup>132</sup> Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Roman. 38. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 27 (weiterhin Zitatnachweise im Text als K).

<sup>133</sup> Heidi Gidion: Und ich soll immer alles verstehen. *Auf den Spuren von Mütter und Töchtern*, S. 162.

soll die Tochter für sie tun. Das Kind muss den Traum seiner Mutter erfüllen und ihre Wünsche verwirklichen, die ihr im wahrsten Sinne des Wortes in den Leib geschrieben werden: „Die Mutter diktiert, was geschieht.“<sup>134</sup> Für die Mutter ist Erika jedoch nicht einfach nur eine Seite, auf die sie ihre verfehlten Wunscherfüllungen schreibt, sondern auch ganz pragmatisch ihr Werk, ihre Altersversorgung und ihr Besitz auf Lebenszeit: „Was der Mutter in einer ihrer seltenen Verschnaufpausen Sorgen bereitet, ist ihr vielgestaltiger Besitz.“ (K:7) Die zur Klaviervirtuosin geformte Erika ist in diesem Sinne als Kapitalanlage zu verstehen, die einen Mehrwert zu erzeugen hat.<sup>135</sup> „Und – angenommen sie verlöre sich – ihre Mutter, deren Besitzstand sie seit ihrer Geburt mehrt, würde sofort ihre Ansprüche anmelden gehen.“ (K:137)

Erikas Kindheit ist dementsprechend den Klavierübungen geweiht, sie wird von der Mutter überwacht. Erst in der Pubertät wird das Üben an den Instrumenten als Strategie der Mutter deutlich: verschärfte Einsperrung, keine Zeit für andere Menschen. Dies ist der Preis des Erfolgs, der in der fast gänzlichen Abschirmung von der Außenwelt in der Metapher der gläsernen Käseglocke, also eine Einschließung, die gleichzeitig für Sichtbarkeit sorgt, versinnbildlicht wird.<sup>136</sup> Wie Jelinek schreibt: „Unter einer gläsernen Käseglocke sind sie miteinander eingeschlossen, Erika, ihre feinen Schutzhüllen, ihre Mama.“ (K:17) Mutter Kohut ist der Meinung, dass die Leute Erika schlechte Einflüsse geben, deswegen soll sie keinen Kontakt zu anderen Menschen haben:

„Die Mutter klappert Freunden und Verwandten, und viele sind es nicht, denn man hat sich frühzeitig vollkommen von ihnen abgesondert und auch das Kind von ihrem Einfluß abgetrennt, [...]“ (K:29)

Mutter Kohut versucht ihre Tochter nicht nur von anderen Leuten fern zu halten, insbesondere von den Männern. „Alle anderen Menschen werden als unwillkommene Eindringlinge betrachtet und stellen in jeder Hinsicht eine Störung“<sup>137</sup> dar, denn Erika „hat noch ein Mütterlein und braucht daher keinen Mann zu frei'n“ (K:17). Mutter Kohut befürchtet immer, dass „Erika fremde Häuser mit fremden Männern darin betritt“ (K:13), und warnt Erika „vor einer neidischen Horde, die stets das eben Er-

---

<sup>134</sup> Shida Wang: Generationenkonflikte in deutschsprachiger Frauenliteratur 1976-1985, S. 119.

<sup>135</sup> Vgl. Annette Doll: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen, Stuttgart: Mund P. Verlag 1994, S. 72.

<sup>136</sup> Vgl. Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 159.

<sup>137</sup> Ebd., S. 158.

rungene zu stören versucht und fast durchwegs männlichen Geschlechts ist“ (K:28).

Mutter Kohut verwendet bei der Erziehung ihrer Tochter eine Technik: ein sehr kompliziertes Netzwerk von psychischen Beeinflussungsmitteln zur Kontrolle. „Vertrauen ist gut, Kontrolle ist dennoch angebracht. Das Hauptproblem der Mama besteht darin, ihr Besitztum möglichst unbeweglich an einem Ort zu fixieren, damit es nicht davonläuft.“ (K:9) Die erwachsene Tochter hat zu Hause keinen privaten Bereich, weil das Kind kein Geheimnis behalten darf: „Die Mutter hat jederzeit freien Zutritt. Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloß, und kein Kind hat Geheimnisse“ (K:9). Sie kontrolliert ihre Tochter, droht mit Liebesentzug und gängelt sie auf grausame Weise, damit diese weder selbständig werden kann, noch will.

Mutter Kohut hat das Alltagsleben der Tochter unter Kontrolle und bestimmt alles: welche Kleider Erika tragen darf, wann sie nach Hause kommen muss, wie viel Geld sie sparen muss. Sie muss immer genau wissen, wo sie ihre Tochter finden kann, weil sie nicht akzeptieren will, dass ihre Tochter eines Tages außer Kontrolle geraten könnte:

„Um seinetwillen ist Erika fast da, und wenn sie einmal fort ist, weiß man genau, wo sie herumschwirrt. Manchmal geht Erika abends in ein Konzert, doch sie tut es immer seltener. [...] Dort kann man sie dann notfalls anrufen. Oder Erika sitzt zu ihrem Vergnügen, zum Musizieren und Jubilieren, beim Kammermusizieren mit Kollegen, welche gleichgesinnt sind. Dort kann man sie auch anrufen.“ (K:9f)

Egal wo Erika ist, kann die Mutter ihr Kind immer finden, wodurch ein Netz der Absicherung aufgespannt wird:

„Wenn Erika einmal im Monat in einem Café sitzt, weiß die Mutter in welchem und kann dort anrufen. Von diesem Recht macht sie freizügig Gebrauch. Ein hausgemachtes Gerüst von Sicherheiten und Gewohnungen.“ (K:10)

Wenn Frau Kohut Erika nicht erreichen oder nicht kontrollieren kann, verfällt sie in Panik und macht alles Mögliche, um Erika wieder in ihren Einzugsbereich zu bekommen. Zum Beispiel nachdem Erika aus dem Prater zurück nach Hause kommt, wartet die Mutter am Rande des Nervenzusammenbruchs auf ihre Tochter. Sie ruft Krankenhäuser und Polizeistationen an, um sich nach der Tochter zu erkundigen und natürlich bekommt sie nur verneinende Antworten.

„Das Kind ist noch immer nicht heimgekehrt. [...] Man macht sich ja Sorgen. [...] Die Mutter ruft die Polizei an, die nichts weiß und nichts gerüchteweise gehört hat. [...] Die Mutter ruft trotzdem noch ein, zwei Spitäler an, die auch nichts wissen.“ (K:155)

Der Roman zeigt hier sehr deutlich die andere Seite der Zweierbeziehung. Sobald sie ihre Tochter nicht finden kann, wird die Mutter von existenziellen Ängsten geplagt. Aber kommen Frau Kohuts Sorgen wirklich aus der Mutter-Liebe? Hier geht es vor allem um den schutzlosen Zustand ihrer selbst, dass sie nämlich nicht allein zurückbleiben kann und jemand immer für sie da sein muss: „[...]“, und sie will immer wissen, wo man das Kind notfalls erreichen kann, wenn der Mama ein Herzinfarkt droht.“ (K:8) Genau dieser Gedanke ist hinter jedem sorgenden Anschein der Mutter, dass sie sich nicht wirklich um die Tochter kümmert, sondern eher um ihr eigenes Wohl besorgt ist. Was sie für Erika plant, gibt und macht, hat ausnahmslos den Grund, der Wahrung ihres Alleinanspruchs. Das Kind ist nur ein Besitz seiner Mutter, deswegen muss Erika immer für sie da sein und darf ihre alte „liebe“ Mutter nicht verlassen.

Mutter Kohut würde keine Existenzberechtigung mehr haben, falls Erika wegging, deswegen versucht sie, Erika bei sich zu behalten. Ihr einziger Lebenszweck ist, die Tochter einerseits zu verhätscheln und andererseits zu beherrschen. Sie hat keine Nebenbeschäftigung, nichts. Sie kann den Abschied der Tochter nicht verkraften, wie Jelinek weiter schreibt:

„Möglicherweise werden dennoch soeben die blutigen Pakete mit den Tochterstücken in weit voneinander entfernte Mülltonnen geladen. Dann bleibt die Mutter allein zurück, und ein Altersheim steht ihr bevor, wo sie dann nie mehr allein sein kann! Dort schläft andererseits niemand mit ihr im Ehebett, wie sie es gewöhnt ist.“ (K:155)

Mutter Kohut darf nicht von ihrer Tochter verlassen werden, weil sie es nicht gewöhnt ist, dass sie alleine im Ehebett schläft. Jedoch hindert sie diese „inzestuöse“ Liebe, in der die Tochter ein weiteres Mal als Ersatz für den abwesenden Ehemann vereinnahmt wird, nicht daran, Gewalt anzuwenden. „Mit den unlauteren Mitteln der Erpressung, schweren Nötigung und gefährlichen Drohung“ (K:68) wird Erika schon als Kleinkind ans Klavier gezwungen.<sup>138</sup> Hierauf weist auch Christa Gürtler in ihrem Text *Gegen den schönen Schein* hin:

„Um Produktions- und Vertriebsbedingungen steuern zu können, müssen alle Aspekte des Betriebs völlig berechenbar sein [...]. Die notfalls beteuerte Liebe zum eigenen Blut hindert sie also nicht, sich gerade zu totalitärer Praktiken zu bedienen: Abschub des unberechenbaren Vaters in eine Anstalt, Verpflichtung von Spitzeln,

---

<sup>138</sup> Vgl. Annette Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*, S. 72.

Verwendung psychischer Erpressungstaktiken.“<sup>139</sup>

Schärfere Worte findet dagegen Shida Wang in ihrem Kommentar: „Ihr ganzes Leben als Mutter hat sie nur darauf verwandt, die Tochter psychisch zu verstümmeln und als einen abhängigen Kretin abzurichten.“<sup>140</sup> Oder wie es bei Jelinek selbst heißt: Sie „hängt ja wie eine Klette oder ein Blutegel infektiös an ihr, Erika; die Mutter saugt ihr das Mark aus den Knochen.“ (K:102).

### 3.1.1.3 Die symbiotische Einheit zwischen Mutter und Tochter

Zu Beginn des Romans entsteht eine für den Leser recht seltsame und fast pervertierte Kindfrauen-Szene, wenn es heißt, Erika stürme wie ein Wirbelwind in die Wohnung. „Ihre Bewegung und die Bezeichnung ‚Kind‘, rufen das Bild eines kleinen Mädchens hervor.“<sup>141</sup> Nüchtern fügt Jelinek hinzu, Erika „geht auf das Ende der Dreißig zu“ (K:7) und lebt immer noch mit ihrer Mutter zusammen. Wie vorher erwähnt, ist Mutter Kohut bis dahin die einzige Bezugsperson im Leben der Tochter. Neben der Organisation der Privatsphäre kümmert diese sich auch eifersüchtig um die richtige Ernährung und Körperpflege und erzwingt damit ein beinahe symbiotisches Abhängigkeitsverhältnis. Sie ist die kalte Mutter, so Gaylyn Studlar:

„Das familiäre Doppelsymbol der Schöpfung und des Todes, die in dem masochistischen Ideal der ‚Kälte, Besorgtheit und Tod‘ die infantile Ambivalenz kristallisiert. Sie ist die Figur der kalten, oralen Mutter, die die gute Mutter von der infantilen Phase der imaginierten dualen Einheit, oder Symbiose, zwischen Mutter und Kind, darstellt.“<sup>142</sup>

Hierbei zeigt sich sehr deutlich, inwiefern die Mutter die Tochter nicht nur in ihrer seelisch-geistigen Verwirklichung kontrolliert, sondern auch wie sehr sie versucht, den Körper der Tochter in Besitz zu nehmen. Als ungewöhnliches Paar teilen Erika

---

<sup>139</sup> Christa Gürtler (Hrsg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt: Verlag Neue Kritik, S. 77.

<sup>140</sup> Shida Wang: Generationenkonflikte in deutschsprachiger Frauenliteratur 1976-1985, S. 120.

<sup>141</sup> Barbara Kosta: Muttertrauma. Anerzogener Masochismus. S. 254.

<sup>142</sup> Gaylyn Studlar: Schaulust und masochistische Ästhetik, in: Frauen und Film, hrsg. von Karola Gramm, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, Roter Stern 1985, S. 17.

und ihre Mutter Tisch und Bett, nachdem ihr Vater ins Irrenhaus abgeschoben wurde. „Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab.“ (K:5) Hier ist Erika „wirklich ein kleiner Ödipus, der den Vater ‚weg‘, beseitigt haben möchte, um mit der schönen Mutter allein zu sein, bei ihr zu schlafen“<sup>143</sup>. Der Vater Kohut tritt nach der Geburt ab und „der Stab“ geht an Erika weiter. Wie weiter oben bereits angesprochen, besetzt nach Lacan der Vater den symbolischen Ort des Phallus, der hier sehr vordergründig als „Stab“ bezeichnet wird. Der Stab ist zugleich auch Symbol des Gesetzes oder königlicher Regentschaft. Umso interessanter ist es, dass hier der Vater von der Mutter entmachtet wird, so dass Mutter und Tochter einander Phallus sein können. Dabei geht es nicht nur um die Ersetzung einer Bezugsperson durch eine andere, sondern auch um die Verschiebung der symbolischen Ordnung selbst. Der Phallus ist in diesem Fall nicht ortsgebunden und fest, er ist bewegliches Gut, das hier in Form einer matriarchalen Gesetzeskraft völlig auf die Mutter übergeht, ohne vom Vater gehindert zu werden: „Erika hat keine Empfindung und keine Gelegenheit, sich zu liebkosen. Die Mutter schläft im Nebenbett und achtet auf Erikas Hände.“ (K:56) Dass der Angriff auf die Tochter sich hier verstärkt auf die Kontrolle ihrer Sexualität richtet, verwundert kaum angesichts der Prüderie der Mutter, für die der Sex ohnehin nur ein notwendiges Übel war, um das Kind zu zeugen und somit in die symbolische Ordnung von Sprache und Kunst eintreten zu können.<sup>144</sup> Gleichzeitig symbolisiert hier die Mutter auch den Phallus des Kindes, indem die mütterliche Instanz die des Vaters völlig ersetzt und die Stellung des Patriarchen als „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familien einstimmig als Mutter anerkannt“ (K:7).<sup>145</sup>

Zum „Mutter-Tochter-Plot“<sup>146</sup> in *Die Klavierspielerin* meint Elizabeth Wright in psychoanalytischer Deutung:

„Mutter und Tochter bilden eine symbiotische Einheit, ungestört durch einen Dritten, da die Mutter [...] sich jedem männlichen Annäherungsversuch widersetzt. Ohne sich vom künstlerischen Versagen der Tochter stören zu lassen, verlockt die Mutter diese immer wieder mit narzisstischen Zuschreibungen. Unablässig macht sie ihren Anspruch auf die Tochter geltend.“<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Sigmund Freud: Werke aus den Jahren 1906-1909, Gesammelte Werke, Bd. VII, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 267.

<sup>144</sup> Vgl. Bärbel Lücke: Elfriede Jelinek, S. 75-76.

<sup>145</sup> Vgl. Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich, S. 1.

<sup>146</sup> Elizabeth Wright: Eine Ästhetik des Ekels: Elfriede Jelineks Roman „*Die Klavierspielerin*“, in: Text + Kritik. Elfriede Jelinek, hrsg. von Frauke Meyer-Gosau, München: text + kritik 1993, S. 51.

<sup>147</sup> Ebd., S. 51-52.

Annegret Mahler-Bungers greift diese Lesart, für den „fast durchgängig im Präsens geschrieben[en Text]“<sup>148</sup> auf und weist ihn als Effekt einer Darstellung aus, welche die Fixierung der Klavierspielerin an die Mutterfigur beschreibt. Diese „zeitlose mütterliche Symbiose“<sup>149</sup> Sorge schließlich für die Verwerfung der sexuellen Differenz. Eine sehr interessante Beobachtung von Mahler-Bungers ist außerdem die der fehlenden Trauer um Abwesenheit und Tod des verrückt gewordenen Vaters. Der Bedeutung des abwesenden Vaters begegnet man wiederum bei Hedwig Appelt, die erklärt, dass das Zusammenleben mit der Mutter in Erika Kohut eine tiefe narzisstische Wunde offen hält.<sup>150</sup>

Aus dem „hervorschießenden Lehmklumpen“ (K:27) muss etwas Reines und Feines hergestellt werden, damit es sich finanziell und den gesellschaftlichen Status betreffend lohnt. Um das Kind nun einerseits ökonomisch zu „verwerten“ und andererseits die Tochter aus dem Zirkulieren des ökonomischen Kreislaufs fernzuhalten, zwingt sie ihre Tochter, zwei entscheidende Funktionen des Vaters zu übernehmen: die eine als (Pseudo-)Partner im Ehebett als Ernährer in der Familie:

„Verstrickt in die Frage ihrer symbolischen Bedeutung – ist sie doch einerseits das Substitut des Ehemanns und also der Phallus für die Mutter, kann sie andererseits ihren „Mangel“ als Frau nicht verkennen – erblickt sie in dem anwesenden Mann das alter ihres ego. Die daraus resultierende Koexistenz unterschiedlichster Gefühlsregungen, die in der Frage der Phallus zu sein (als Frau) oder den Phallus zu haben (als Mann) kulminiert, wandelt die Ambivalenz zur Autoaggression.“<sup>151</sup>

Die Klavierspielerin setzt also die nach Lacan doppelte Verfehlung der symbolischen Ordnung ins Werk, dass nämlich der Phallus weder besessen werden, noch als Ich existent sein kann. *Die Klavierspielerin* schreibt diese unmögliche Lebensform als grundlegendes Dilemma fort, nämlich dasjenige, „eine Frau im Sinne der Lust, doch nicht der Normalität zu sein“<sup>152</sup>. Diese mütterliche Gewalt, der Erika ausgeliefert ist, bestimmt die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. In der Sprache wird diese Gewalt bloßgelegt:

---

<sup>148</sup> Annegret Mahler-Bungers: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: Masochismus in der Literatur, hrsg. von Johannes Cremerius, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, S. 89.

<sup>149</sup> Herrad Heselhaus: „Textile Schichten“: Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin, in: Im Bann der Zeichen: die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft, hrsg. von Markus Heilmann / Thomas Wägenbaur, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 91.

<sup>150</sup> Vgl. Hedwig Appelt: Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift, Weinheim, Berlin [West]: Quadriga Verlag 1989, S.116-117.

<sup>151</sup> Ebd., S. 116.

<sup>152</sup> Ebd., S. 123.

„Es wird eine gemeinsame große Eigentumswohnung angespart. Die Mietwohnung, in der sie jetzt noch hocken, ist bereits so angejährt, daß man sie nur noch wegwerfen kann. Sie werden sich vorher gemeinsam die Einbauschränke und sogar die Lage der Trennwände aussuchen können, [...] Wer zahlt, bestimmt. Die Mutter, die nur eine winzige Rente hat, bestimmt, was Erika bezahlt. [...] Doch Mutter und Kind wollen naturgemäß immer, weil sie zusammengehören.“ (K:8)

Frank W. Young radikalisiert in seiner Studie von 1990 diese politisch-ökonomische Lesart auf umfassende Weise, indem er den instrumentellen Charakter der Figur in den Vordergrund stellt.<sup>153</sup> Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass das Verhältnis der beiden weniger symbiotisch, als vielmehr parasitär sei, da die ökonomische Abhängigkeit eher von der Mutter ausgehe.<sup>154</sup> Zwar missbrauchte die Mutter ihre Tochter für ihre eigenen Ziele und zwinge sie damit in ihre eigene Gedankenwelt, umgekehrt sei sie aber auch von der Wirtschaftskraft der Tochter abhängig. Die Tochter sei einerseits Schwerverdienerin, die die Familie durch ihre Arbeit unterhalte und somit unabhängiger sei als die Mutter. Andererseits bleibe sie psychisch und physisch auf die Mutter fixiert. Es ist die Idee des Eigentums, das hier in Gestalt der Tochter möglichst wenig Bewegungsspielraum haben soll, damit, „dieses Quecksilber, dieses schlüpfrige Ding“ (K:9), nicht davonläuft.<sup>155</sup> In gewisser Hinsicht funktioniert die Tochter als Schutz und Ersatz für den Vater.

Symbiotisch ist die Beziehung zwischen Mutter und Tochter jedoch weniger aus ökonomischen Gründen, als aufgrund der radikalen Zweierbeziehung, „die von Hass und Machtkämpfen zwischen den beiden Frauen geprägt ist und durch keinen Dritten, der sich dazwischen klemmen könnte, gestört werden darf.“<sup>156</sup> Diese Zweierkonstellation bleibt jedoch in Jelineks Roman und unter Lacan'schen Vorzeichen nicht frei von der Vaterfigur, der zwar fast gar nicht im Text erwähnt wird, nach dem Gesetz

---

<sup>153</sup> Young belegt, dass die Mutter Kohut in der Tochter primär ein geeignetes Werkzeug zur Verwirklichung ihrer kleinbürgerlichen Hoffnungen sieht. Da Musik und Musikern in Wien ein gehobener gesellschaftlicher Status eingeräumt wird, wird Erika von frühester Kindheit an mit aller Konsequenz zur Musikerin erzogen: „Wie ein Unternehmer muß auch Mutter Kohut – nomen est omen – unermüdlich auf der Hut sein, daß Konkurrenten ihr die Arbeitskraft Erika durch günstigere Bedingungen, den abgesteckten Marktanteil durch bessere Angebote nicht ablisten. [...]“, in: Gegen den schönen Schein, hrsg. von Christa Gürtler, Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik 1990, S. 76.

<sup>154</sup> Dem Schluss, es handele sich hier um ein parasitäres Verhältnis, wäre eventuell mit der Lesart des Parasiten von Jacques Derrida zuzustimmen. Dort ist der Parasit beides, sowohl "das geistige Genießen" als auch die "körperliche Aneignung" des anderen. Dieser Lesart soll hier jedoch nicht nachgegangen werden. Vgl. hierzu Jacques Derrida: Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten, in: Politiken des Anderen, Bd. 1, Eingriffe im Zeitalter der Medien, hrsg. von Hannelore Pfeil / Hans-Peter Jäck, Bornheim-Roisdorf: Hanseatischer Fachverlag für Wirtschaft 1995, S. 29-42.

<sup>155</sup> Vgl. hierzu auch Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich, S. 157-158.

<sup>156</sup> Herrad Heselhaus: „Textile Schichten“: Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin, S. 92.

des Phallus die Strukturen jedoch beherrscht.<sup>157</sup>

Zum Ausdruck kommt dies vor allem in der Szene, in der die Körper der Frauen sich physisch vereinigen. Hier erreicht der Versuch einer vollkommenen Symbiose symbolisch ihren Höhepunkt, als Erika ihrem Wunsch nachgibt, sich den Mutterleib wieder anzueignen und sich der Mutter im Bett zuwendet, jedoch nur, um deren Wunsch nach absoluter Einheit in einem „pseudoinzestuösen Annäherungsversuch“<sup>158</sup> gerecht zu werden. Barbara Kosta schreibt, dass das Pseudoinzestuöse nunmehr auf die geringen Möglichkeiten der Tochter hinweise, sich nach außen zu bewegen und ihr Gefühl zu Walter Klemmer nicht zeigen zu können. Diese Interpretation greift jedoch zu kurz. Nach Lacan herrscht hier eher ein *double bind* vor, da Erikas Mutter die Geste, die sie selbst der Tochter eingepflanzt hat nun als Akt umgekehrter Gewalt zurückweist.

„Erika drückt ihren nassen Mund der Mutter vielfach ins Antlitz und hält die Mutter eisern mit den Armen fest, damit sie sich nicht dagegen wehren kann. [...] Die Mutter wirft ihren Kopf wild herum, um den Küssen entkommen zu können, es ist wie bei einem Liebeskampf, und nicht Orgasmus ist das Ziel, sondern die Mutter an sich, die Person Mutter. [...] Erika saugt und nagt an diesem großen Leib herum, als wollte sie gleich noch einmal hineinkriechen, sich darin verbergen.“ (K:237)

Erikas Verlangen kann hier zwar einerseits auf die „Sehnsucht nach der präödiipalen, Sicherheit gewährenden Einheit mit der Mutter“<sup>159</sup> zurückgeführt werden: „Erika will in ihre Mutter am liebsten wieder hineinkriechen, sanft im warmen Leibwasser schaukeln. Außen so warm und feucht wie leibinnerlich.“ (K:78)

Andererseits steigert sich die Macht der Mutter durch die Abwesenheit des Vaters, der räumlich, nicht aber symbolisch aus der Mutter-Tochter-Beziehung ausgeklammert wird. Der *double bind* wird also auch vom Fehlen des Vaters verursacht. „Die Geschichte lässt darauf schließen, dass die Abwesenheit des Vaters in der Kleinfamilie und die traditionelle Rolle der Mutter als Hauptbezugsperson zu Erikas gestörter Entwicklung beitragen.“<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> Vgl. Ebd.

<sup>158</sup> Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich. Wien: Praesens Verlag, 2006, S. 159.

<sup>159</sup> Ebd., S.161.

<sup>160</sup> Barbara Kosta: Muttertrauma. Anerzogener Masochismus, S. 257.

### 3.1.1.4 Die Zerstörung von Erikas Identität durch die Muttergewalt

In *Die Klavierspielerin* zeigt Elfriede Jelinek die Macht, die die Mutter über das Leben der Tochter haben kann. Hier wird auch aufgezeigt, „wie die Tochter ihres Selbstwertgefühls und ihres Körpers beraubt wird, mit der Mutter als Schlüsselfigur des Vorgangs.“<sup>161</sup> Die Symbiose zu lösen wird aber gerade aufgrund dieser körperlichen Enteignung, das heißt der Einschreibung der mütterlichen Imago in „Fleisch und Blut“ der Tochter zum Phantasma: „[...] obwohl sie [Erika] andauernd vom überlegenen Willen ihrer Mutter bestimmt wird. Doch das ist ihr dermaßen in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie es nicht mehr bemerkt.“ (K:201)

Mutter Kohut ist hier gleichsam ein psychologisches Ereignis, weil sie Erikas Willen bestimmt und Erika auf Gehorsamkeit dressiert hat. Wie im vorherigen Kapitel schon angesprochen, kann Erika nicht frei über ihr Geld verfügen. Sie hat weder Eigentum noch Privatsphäre. Wie in einem „diktatorischen Regime“ bleibt ihr das Ergebnis ihrer lebenslangen Arbeit verwehrt und fließt der Mutter zu. Diese wesentliche Enteignung der eigenen Ressourcen lässt sich auf eine Schwäche zurückführen, die ihr paradoxer Weise von der Mutter eingimpft wird, die sie aber gerade zu einer starken, gegen andere durchsetzungsfähigen Frau und Künstlerin erzogen hat:<sup>162</sup>

„Erikas Wille wird das Lamm sein, das sich an den Löwen des Mutterwillens schmiegt. Aufgrund dieser Demutsgeste wird mütterlicher Wille gehindert, diesen weichen, unausgebildeten Tochterwillen zu zerfetzen und die bluttriefenden Gebeine im Maul herumzuschütteln.“ (K:203)

Hierdurch wird jedoch nicht nur ein monetärer Aspekt der Selbstbestimmung und Identität in Mitleidenschaft gezogen, die Auswirkung einer permanenten Bevormundung durch zu starke „Mutterliebe“ zeigt sich auch in handfesten somatischen Symptomen: „Schwitzend dreht sich Erika in den Nächten auf dem Spieß des Zorns über dem lodernden Feuer der Mutterliebe.“ (K:192) Die Verbindung von Ware und Körper die durch ein von frühester Kindheit an gespanntes Netz aus Regeln und Vorschriften geschnürt wird, macht der Roman an einer markanten Stelle deutlich:

„In dieses Notationssystem ist Erika seit frühester Kindheit eingespannt. [...] Die-

---

<sup>161</sup> Ebd., S. 254.

<sup>162</sup> Vgl. Katalin Nagy-György: Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Ein Annäherungsversuch, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2009, S. 9-10.

ses Rastersystem hat sie, im Verein mit ihrer Mutter, in ein unzerreißbares Netz von Vorschriften, Verordnungen, von präzisen Geboten geschnürt wie einen rosigen Rollschinken am Haken eines Fleischhauers.“ (K:193)

Diese konstanten Erziehungsbemühungen, die eigentlich eine ursprüngliche Aberziehung von Sinnlichkeit und Körperlust sind, führen hier also zur „Deformation und Zerstörung der weiblichen Identität der Tochter“<sup>163</sup>. Besonders deutlich wird dies bei der Kontrolle über die Hände und Finger. Wo die Klavierspielerin auf der einen Seite die absolute Beherrschung der Finger als Beherrschung des Instruments zeigt, demonstriert sie auf der anderen Seite die vollkommene Unterwerfung der Finger unter den fremden Willen der Mutter, sobald es um eventuelle masturbatorische Selbsterfahrung geht. Die Hände sind im Ehebett der Sichtkontrolle der Mutter unterworfen, indem sie immer auf der Bettdecke zu liegen haben. (Vgl. K:56) Auch die Wahl der Kleidung unterliegt nicht der Tochter, was zum einen auf die Frühphase der Kindererziehung hindeutet, auf der anderen Seite den Aspekt der Uniformierung im totalitären Regime Kohut unterstreicht. Es herrscht strenger Konservatismus, Selbsterhalt der Mutter durch das Aufrechterhalten eines imaginierten Urzustands der Tochter.<sup>164</sup>

Vom Standpunkt einer parasitären Symbiose betrachtet ist es jedoch nicht immer eindeutig auszumachen, auf welcher Seite die Macht sich konzentriert.<sup>165</sup> Erika sitzt zwar in mütterlicher und großmütterlicher Umklammerung fest, die sie einer strikten Kontrolle unterwirft. Auf der anderen Seite kommt die Selbstbestimmung jedoch wieder über einen metaphorischen und zugleich physischen Schreibakt als Zerteilung des Körpers wieder ins Spiel: „Der Habicht Mutter und der Bussard Omutter verbieten dem ihnen anvertrauten Kind das Verlassen des Horstes. In dicken Scheiben schneiden sie IHR das Leben ab [...]“. (K:38) Oder wie es an anderer Stelle heißt:

„Die kieselsäurig erstarrten Schamlippen der beiden Altfrauen schnappen unter trockenem Rasseln wie die Zangen eines sterbenden Hirschkäfers, doch nichts gerät in ihre Fänge. So halten sie sich an das junge Fleisch ihrer Tochter und Enkelin und reißen es langsam in Stücke, während ihre Panzer vor dem jungen Blut wa-

---

<sup>163</sup> Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich, S. 170.

<sup>164</sup> Vgl. ebd., S. 169-170.

<sup>165</sup> Renate Cornejo sieht dies bekanntlich anders, wenn sie schreibt: „Die nahezu groteske Symbiose von Mutter und Tochter ist vom parasitischen Ausnützen, von der Ausbeutung, Beherrschung und Unterdrückung der Tochter durch die Mutter bestimmt, in der die Tochter jedes Selbstwertgefühls, ihres Körpergefühls sowie ihrer Lustfähigkeit beraubt wird.“ Ebd., S. 159. Diese Lesart ist jedoch zu einseitig und nimmt vor allem einen Begriff parasitärer Abhängigkeit vorweg, der nach dem Kommentar Derridas zu diesem Thema unhaltbar ist. Vgl. hierzu Jacques Derrida: Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten, in: Politiken des Anderen, Bd. 1, Eingriffe im Zeitalter der Medien, hrsg. von Hannelore Pfeil / Hans-Peter Jäck, Bornheim-Roisdorf: Hanseatischer Fachverlag für Wirtschaft 1995, S. 29-41.

chen, damit kein anderer kommt und es vergiftet.“ (K:37)

Renata Cornejo liest diese Stellen sehr direkt als mögliche Auslöschungsbewegung der Tochter als Individuum und weibliches Subjekt, das der patriarchal-matriarchalen Mutterinstitution machtlos ausgesetzt sei. Sie umgeht dabei jedoch einen wichtigen Faktor in den Texten Jelineks: dass diese nämlich hochgradig selbstreflexiv um den Akt des Lesens und Schreibens kreisen und die Rede von der Zerfleischung hier eben nicht wörtlich, sonder im Sinne einer „ersten Metapher“<sup>166</sup> verstanden werden kann. Jelinek selbst gibt auf diese Lesart einen entscheidenden Hinweis in ihrem Essay *Lesen*:

„Es gibt die Tätigen und die Lesenden, kommt mir vor. Ich bin untätig, aber nicht unlesend und nicht unleserlich. Dabei tritt oft eine Art paradoxer Zustand ein, daß ich, je nach Achtung, die ich dem Lesematerial zolle, im Aufmerksamkeitsgrad schwanke, aber eben auf beinahe groteske Weise. Philosophie z. B. lese ich wie ein Greifvogel. Etwas blättert vor sich hin, zu spät merke ich, daß ich das bin, und plötzlich stoße ich mit einem unhörbaren Schrei auf eine Stelle herunter, die ich gerade erblickt habe, reiße sie mir, noch tropfend und blutig und eklig, heraus, verleihe sie mir ein, der Denksaft rinnt mir vom Kinn, das schaut aber gar nicht schön aus, was ich da mache, und dann schaue ich sofort weiter (etwas, das so schnell gegangen ist, soll aber auch bitte wenigstens wiederkommen und dann vielleicht bleiben!), ob ich etwas davon verwenden kann und betoniere es in mein eigenes Schreiben ein, so wie man früher ein lebendiges Wesen in die Fundamente für Gebäude mit eingemauert hat.“<sup>167</sup>

Wenn das Zerstückeln des Körper folglich als Metapher für das Lesen und Schreiben fungiert und man weiter von einem von der Mutter ausgehenden Identitätsverlust der Tochter spricht, wie es einige Kommentatoren des Romans nahelegen, so muss man dabei beachten, dass es sich bei Jelinek vor allem um eine lesende und schreibende Künstleridentität handelt, die hier enteignet wird. Der Körper ist dann vor allem als Textkörper zu verstehen und das Heraustrennen und das „Zerfleischen“ und „scheibchenweise Abschneiden des Lebens“ als ein – pathologisches – Umschreiben des Tochtertextes durch die Mutter. Dass Erika diesem Vorbild folgend nun ihrerseits den eigenen Körper wieder ganz real mit der Rasierklinge bearbeitet, wäre dann als zirkulärer und schmerzhafter Versuch einer Wiederaneignung des eigenen Schreibens zu

---

<sup>166</sup> Die Rede vom „eigentlichen‘ Sinn der Schrift [als] der einer ersten Metapher“ stammt von Jacques Derrida und meint damit eine ursprüngliche Übertragbarkeit der Schrift in ihrer „Exteriorität“, d.h. Materialität und eine wesentliche Abkehr von ihrem Urheber. Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger / Hanns Zischler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1983, S. 30f.

<sup>167</sup> Elfriede Jelinek: *Lesen*, in: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flesen.htm> (Stand vom 01.10.2011) Zuerst erschienen in „Literatur“ 10/2005.

lesen.<sup>168</sup>

Pathologisch ist diese verweigerte Selbstkonstitution vor allem wegen ihres Ausmaßes, das bis an die Grenze des Todes und der vollkommenen Vereinnahmung heranreicht, welche jedoch nicht einfach einseitig verläuft. „Sie weiß, diese mütterliche Umschlingung wird sie restlos auffressen und verdauen, und doch wird sie von ihr magisch angezogen.“ (K:120) Obwohl von Seiten der Tochter ein tiefes Bewusstsein darüber besteht, dass ihr Überleben als Frau, als Künstlerin und als Text, der für andere lesbar bleiben muss, wesentlich von einer Lösung von der mütterlichen Umklammerung abhängt, ist für Erika diese Abkehr nicht – oder nur unzureichend – denkbar. Der Mutterliebe korrespondiert eine Gehorsamspflicht, die sie von der Befriedigung ihrer Bedürfnisse und der Befreiung der eigenen Ich-Identität abhält:

„Nach der Mühe des Tages schreit die Tochter dafür auf die Mutter ein, daß diese sie ihr eigenes Leben endlich führen lassen soll. Schon um ihres Alters willen müsse ihr das zugestanden werden brüllt die Tochter. [...] Doch dieses von der Tochter ersehnte Eigenleben soll in einen Höhepunkt aller denkbaren Gehorsamkeiten einmünden, bis sich eine winzige schmale Gasse auftut, nur einer Person gerade noch Raum gewährend, durch die sie hindurchgewunken würde“ (K:108)

Der Ausbruchsversuch bleibt letztendlich ebenso folgenlos wie der unfruchtbare Versuch, den eigenen Körper im Umweg der Selbstverstümmelung als Schreiboberfläche wieder in Besitz zu nehmen und also hier einen Ausdruck von Kunst zu schaffen, der nicht der Kontrolle der Mutter unterliegt. Die Rückkehr ins mütterliche Gefängnis und nicht etwa der Ausweg in den Freitod führt in das Dilemma von Geborgenheit und Sicherheit: „Das gibt Sicherheit, und Sicherheit erzeugt Angst vor dem Unsicheren. Erika hat Furcht davor, daß alles so bleibt, wie es ist, und sie hat Furcht, daß sich einmal etwas verändern könnte.“ (K:193)

Erika ist gleichzeitig sehr fixiert auf ihre Mutter, deshalb hat sie Angst, dass sie sich von der Mutter trennen muss, da sie schon zu lange von dieser vereinnahmt wird. Die Angst scheint hier auch die Triebfeder für die Unfähigkeit zur freien Bewegung zu sein. Unbeweglichkeit und Stillstand ist paradoxerweise auch Kennzeichen für die Überzeitlichkeit des Kunstwerks. Und wenn Jelinek nun die Klavierspielerin mit einem Insekt vergleicht, das in Bernstein gegossen wird, so überträgt sie die Objektivität des Kunstwerks auf die Figur der Erika: „Erika ist ein Insekt in Bernstein, zeitlos, alterslos. Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten. Die Fä-

---

<sup>168</sup> Zum Motiv der Selbstverletzung vgl. Kapitel 3.2.2.

higkeit zum Krabbeln und Kriechen hat dieses Insekt längst verloren [...].“ (K:17-18) Dass Angst lähmt, scheint bei dieser Beobachtung zunächst ein Allgemeinplatz zu sein. Dass die Unbeweglichkeit hier jedoch nicht als geistige, sondern als körperliche vorgestellt wird, ist dahingehend interessant, dass sie von Teilen der Jelinekforschung unhinterfragt als psychischer Stillstand mit einem klinischen Vokabular interpretiert wird. Als „mütterliche Zwangsjacke“ beschreibt Cornejo den Zustand aufgehaltener Entwicklung und weist ihr zugleich existenzielle Funktion zu.<sup>169</sup> Worin besteht nun aber diese pathologische Angst? Wenn Tochter und Mutter hier ein symbiotisches Verhältnis beschreiben, so müsste zur Selbstentfaltung und Subjektwerdung der Künstlerin eine radikale Trennung von der Mutterfigur stattfinden. Eben dies ist jedoch nicht möglich, da sie die Gesetzeskraft der symbolischen Ordnung davor zurückhält, paradoxerweise nicht durch die Androhung von Strafe, sondern durch den drohenden Entzug des Bestraft-Werdens:

„Doch in sich fühlt sie den heftigen Wunsch zu gehorchen. Dafür hat sie dann ihre Mutter zuhause. Doch die alte Frau wird nur immer älter. Was geschieht, wenn sie einmal ganz zerfällt und zum betrüblichen Pflegefall wird, der dann ihr, Erika, gehorchen muß? Erika verzehrt sich danach, schwierige Aufgaben gestellt zu bekommen, die sie dann schlecht erfüllt. Dafür muß sie bestraft werden.“ (K:105)

Zudem führt für Erika kaum ein Weg an einem persönlichen Anspruch auf die mütterliche Strafe vorbei, die sie erst in einen Kontext fremdbestimmter Zugehörigkeit einsetzt. Dass diese Zugehörigkeit freilich nicht einfach sondern aus dem komplexen System von Individuen hervorgeht, weist Jelinek in einem Gespräch mit Josef-Hermann Sauter auf:

„Ich halte ‚freie Persönlichkeitsentwicklung‘ sogar für unmöglich. Ich möchte das jetzt wirklich überspitzt formulieren und sagen, daß in diesem System der Individualismus eine große Illusion und eine große Lüge ist. Bei der Geschlossenheit dieses Systems ist individuelles Handeln kaum möglich. Es ist mir sehr wichtig, in meinen Büchern die Determiniertheit aufzuzeigen.“<sup>170</sup>

Auf den illusionären Charakter von Individualität hinweisend stiftet Jelinek dann an anderer Stelle wieder die Rückkopplung ihres Romans an die eigene Lebensgeschichte:<sup>171</sup> „Es ist immer noch diese Mutterabhängigkeit da, so daß ich den prakti-

---

<sup>169</sup> Vgl. Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich, S. 165.

<sup>170</sup> Gabriele Piesber: Die Kunst ist weiblich, München: Droemer Knauer 1988, S. 100.

<sup>171</sup> Vgl. hierzu Shida Wang: Generationenkonflikte in deutschsprachiger Frauenliteratur 1976-1985, S. 122.

schen Dingen des Lebens eigentlich hilflos gegenüberstehe.“<sup>172</sup> Es ist jedoch auch in solchen Bekenntnissen Jelineks kaum möglich, bindende Rückschlüsse auf den ernsthaften Gehalt solcher Aussagen zu schließen. Gerade weil Jelinek ihre eigene Abhängigkeit so sehr in den Vordergrund stellt, lässt sich daraus schließen, dass hier immer auch eine andere spricht. Erikas Resignation und die Rückkehr in die mütterliche Wohnung am Ende des Romans deutet auf eben jenen Umstand hin, dass die Ich-Setzung und Selbstwerdung im Grunde eine unmögliche Möglichkeit ist, die immer wieder darauf zurückzukommen hat, sich ihrer eigenen Determiniertheit bewusst zu stellen, und diese Determiniertheit scheint in den Texten Jelineks vor allem auch eine der gesellschaftlichen Verhältnisse zu sein, in der die Figuren spielen. Unter diesem Aspekt steht die Mutter als Figur nicht singulär, sondern als die „Manifestation einer radikalen Ambivalenz [...], die auf gesellschaftliche Prädispositionen zurückgeht“<sup>173</sup>. Die Mutter ist für die Tochter also beides, lebensnotwendige Instanz einer – wenn auch pervertierten – Identifikation mit der gesellschaftlichen Rolle, die sie einnimmt und tyrannische Herrscherin, die die Tochter im totalitären Regime der kleinbürgerlichen Wohnung in ihrer Selbstwerdung und Entwicklung bis zur Unkenntlichkeit unterdrückt. „Das Kind ist der Abgott ihrer Mutter, welche dem Kind nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben.“ (K:28)

### **3.1.2 Psychopathologische Motive: Erika Kohuts Voyeurismus, Selbstverletzung und Sado-Masochismus**

Wie im vorherigen Abschnitt 3.1.1. gezeigt wird, scheitert Erika gerade in ihrem Anspruch auf Individualismus, was auch im gehemmten Umgang mit anderen Menschen zum Ausdruck kommt. Ihre Mutter hat sie zu einem lebensfeindlichen, einzelgängerischen Abbild ihrer Selbst erzogen, so dass sie zugunsten ihrer Karriere aller Seh-

---

<sup>172</sup> Gabriele Piesber: Die Kunst ist weiblich, S. 120.

<sup>173</sup> Konstanze Fliedl: Sinister-Sujets. Zur Rekonstruktion von Gewalt in den Texten Elfriede Jelinek, in: Neue Bärte für Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Friedbert Aspetsberger, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993, S. 189.

sucht nach männlicher Zuneigung entwöhnt sein muss und ihre Weiblichkeit „im Schutt“ vergraben liegt. (Vgl. K:89) Die Mutter „bedroht das Kind mit Erschlagen, sobald es mit einem Mann gesichtet werden sollte“ (K:85).<sup>174</sup>

Die körperliche Dressur ihrer Mutter führt dazu, dass Erika nicht in der Lage ist, geistiges und körperliches Empfinden auszubilden. Empfindungen wie z. B. Schmerz, Freude, Erregung, Langweile, mit denen man auf die Einflüsse seiner Umgebung reagieren kann. Wenn Empfindungen aber keine Ausdrucksmöglichkeiten bekommen, ist dieses Potential verloren. Nicht nur, weil ihr dies für die Rolle der Künstlerin, die sich in gesellschaftlichen Verhältnissen durchzusetzen hat, als Schwäche ausgelegt werden könnte, sondern auch, weil Liebe und Folter im symbiotischen Zweierverhältnis der beiden Frauen synonym verwendet werden. Die Frustration über die misslungenen Trennungsversuche steigert sich zum Teil zu perversierten Verhaltensweisen und masochistischen sexuellen Phantasien, durch die hindurch sie sich den Umweg einer Triebabfuhr über Voyeurismus, Sadismus und Masochismus bahnt.<sup>175</sup>

### 3.1.2.1 Erikas Schaulust und Voyeurismus

Wenngleich der Masochismus mitunter die stärkste Ausprägung in der Figur der Erika erfährt, die in „das Projekt Masochismus zu flüchten versucht“<sup>176</sup>, wird sie zuvor jedoch als jemand vorgestellt, der die Lust der anderen betrachtet.<sup>177</sup> Es ist fraglich, ob dieses Zuschauen in Parks oder Peepshows einwandfrei als Voyeurismus charakterisiert werden kann, den sie als Möglichkeit nutzt, sich ihrer verkümmerten Gefühlswelt zu versichern und ihre sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen, oder ob sie sich über diesen „Voyeurismus“ einen bestimmten Lebensaspekt zugänglich macht, der ihr sonst verstellt bliebe. Es liegt zunächst nahe, dass es für Erika nicht um Lust in einem konventionellen Sinn des Wortes geht, sondern um den Nachweis des eige-

---

<sup>174</sup> Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek: „*Die Klavierspielerin*“, in: Romane des 20. Jahrhunderts 2003, Bd. 3, S. 73.

<sup>175</sup> Vgl. Gasparina de Laat: Das graue und grausame Land der Mutterliebe, S. 82.

<sup>176</sup> Claudia Liebrand: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: Gegenwartsliteratur, 5/2006, Tübingen: Stauffenburg, S. 36.

<sup>177</sup> Vgl. ebd.

nen Lebens. Der Zwang zu sehen steht hier in unmittelbarer Beziehung zum Selbsterhaltungstrieb:

„Erika will jedoch keine Handlung vollführen, sie will nur schauen. Sie will einfach still dasitzen und schauen. Zuschauen. Erika, die zuschaut ohne anzustreifen. [...] Auch wenn Erika schneidet oder wenn sie sich sticht, spürt sie kaum etwas. Nur was den Gesichtssinn betrifft, hat sie es zu hoher Blüte gebracht.“ (K:56)

Um ihr Gefühlsdefizit auszufüllen, versucht sie diesen Mangel durch Schaulust und Fetischisierung des angeschauten Objekts auszugleichen, indem sie vor dem Spiegel in ihren eigenen Körper hineinzublicken versucht (vgl. K:90) und indem sie den Körper ihrer Mutter entblößt.<sup>178</sup> Der Blick auf die mütterliche Schambehaarung stiftet, wie Tilo Renz in seiner Studie nachweist, einen wichtigen Bezug zur Theoriebildung in der Freudschen Psychoanalyse:

„Die Tochter hat für ganz kurze Dauer das bereits schütter gewordene dünne Schamhaar der Mutter betrachten können, das den fett gewordenen Mutterbauch unten verschloß. Das hat einen ungewöhnlichen Anblick geboten. Die Mutter hat dieses Schamhaar bislang strengstens unter Verschuß gehalten.“ (K:238)

Der Kastrationskomplex wird jedoch durch den anatomischen Geschlechtsunterschied bedingt, sobald dieser vom Kind bemerkt wird. Dieser ist in der Kernfamilie der Ursprung einer doppelten Bedrohung. Das männliche Kind empfindet die Bedrohung der Kastration als vom Vater ausgehend und muss daher von nun an das Verbot internalisieren, dass das Begehren des mütterlichen Körpers ein Tabu ist. Umgekehrt empfindet hierbei das weibliche Kind den schon geschehenen Verlust des Penis durch die Mutter als Hinwendung zum Vater.<sup>179</sup>

Diese Szene ist jedoch nur eine unter vielen, die zweideutig auf die Psychoanalyse anspielen, *Die Klavierspielerin* bringt die Themen Freuds an vielen Stellen des Romans auf den Plan. Klemmer geht es beispielsweise nicht einfach um Erika als Person, sondern um das „Rätsel Frau“ (K:69), das für Jelinek in diesem Kontext nunmehr als Anspielung präsent ist, die auf die Formulierung Freuds aus der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* verweist, in welcher er „über das Rätsel der Weiblichkeit“<sup>180</sup> spricht.

---

<sup>178</sup> Vgl. Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich, S. 171.

<sup>179</sup> Vgl. Tilo Renz: Elfriede Jelinek. *Die Klavierspielerin*, S. 186-187.

<sup>180</sup> „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt [...]. Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst dieses Rätsel.“ Sigmund Freud: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Gesammelte Werke, Bd. XV, S. 120.

Es sind jedoch nicht nur die direkten oder weniger direkten Anspielungen auf die Theoriearchitektur der Psychoanalyse, die hier interessieren, sondern vor allem die Figurenkonstellationen, die bestimmte Aspekte aus dieser Theorie dokumentieren. Ein wesentliches Motiv ist hierbei der männliche/weibliche Blick, auf den die Figur Erikas durch den Besuch von Peepshows, Porno-Kinos und kopulierenden Paaren im nächtlichen Prater reflektiert. Voyeurismus als Blickformel ist dabei auch ein wesentlicher Indikator für ein allgemeines Geschlechterdispositiv. In den Peepshows, die von Erika als Voyeurin aufgesucht werden, richtet sich ihr Blick aus der Deckung der dunklen, von den anderen abgetrennte Kabine, auf die Nacktheit einer weiblichen Figur, die als Kreuzungspunkt der männlichen Blicke die Schnittmenge sexuellen Begehrens verkörpert. Die Peepshow ist:

„[...] insofern eine geschlechtsspezifische Angelegenheit, als den Geschlechtern, Mann und Frau, bestimmte, voneinander abweichende Verhaltensmodi zugeschrieben werden. Es ist der Mann, der, als aktiver Part gedacht, seinen Blick auf den ihn erregenden weiblichen Körper richtet, und es ist die Frau, die sich zwar bewegt, jedoch ihren Körper zur Schau stellt, ihn den Blicken des Zuschauers darbietet [...]. Die Positionen ‚Sehendes Subjekt‘ und ‚Gesehenes Objekt‘ sind zwar umkehrbar, jedoch ändert dies nichts an der ‚vergeschlechtlichten‘ Struktur der Dialektik von Sehen und Gesehen-Werden. Der voyeuristische Blick ist, weil er der Verleugnung und Verschleierung einer Bedrohung dient, immer schon ein phallischer Blick, ein Blick, der jenen Mangel symbolisiert, den nur die Frau repräsentieren kann, da ihr in der symbolischen Ordnung die Funktion zukommt, Spiegel und Objekt des männlichen Begehrens zu sein. Der Voyeur besetzt damit die männliche Position des Phallus-Habens [...]. Unter dieser theoretischen Vorgabe schließt sich eine geschlechtliche Umkehrung der Positionen ‚männlicher‘ Voyeur und ‚weibliches‘ Objekt aus.“<sup>181</sup>

Aufgrund ihrer differenten Position, die sie äußerlich zwar als Frau ausweist, die mit allen Merkmalen des Weiblichen ausgestattet ist, innerlich jedoch eine vollkommen distanzierte Haltung zur Lust am Schauen, das heißt zur Lust des männlichen Blicks einnimmt, führt sie in den Raum der Peepshow eine dritte Figur ein, die die Topographie des Blicks vertauscht und die räumliche Trennung nochmals aufteilt. Sie blickt auf die gespreizten Frauenschengel, schnüffelt zugleich an den spermageprägten Papiertaschentüchern und kehrt so die intendierte Anordnung von passivem Angeblickt-Werden und aktivem Anblicken, dass dann zu einem Riechen des schauenden Akteurs umfunktioniert wird, um:

„Erika hebt ein von Sperma ganz zusammengebackenes Papiertaschentuch vom

---

<sup>181</sup> Claudia Öhlschläger: Die unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text, Freiburg im Breisgau: Rombach 1996, S. 136.

Boden auf und hält es sich vor die Nase. Sie atmet tief ein, was ein anderer in harter Arbeit produziert hat. Sie atmet und schaut und verbraucht ein bißchen Lebenszeit dabei. [...] Erika will jedoch keine Handlung vollführen, sie will nur schauen. Sie will einfach still dasitzen und schauen. Zuschauen. Erika, die zuschaut ohne anzustreifen.“ (K:56)

Claudia Liebrand sieht in dieser inneren Umkehrbewegung „das gesamte Konzept des Voyeurismus“<sup>182</sup> ins Ironische verkehrt. Während die Schaulust, um die es in der Peepshow geht, durch das Objekt der Begierde ins Absurde geführt werde, gehe es doch darum, das Nichts zu schauen:<sup>183</sup> „Sie lassen Erika einfach hineingehen mit ihrer Aktentasche voll Noten“ (K:55), in die

„[...] gute Stube hinein, in der beschaulich die Lämpchen über Brüste und Fotzen hinweg glühen. Haarbuschige Dreiecke erglimmend herausmeißeln, denn das ist das allererste, worauf der Mann schaut, da gibt es ein Gesetz dafür. Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel. Zuerst schaut er auf dieses Nichts, dann kommt die restliche Mutti auch noch dran.“ (K:55-56)

Anders sieht dies Hubert Winkels, der die Peepshow-Szene als „eine Art Überprüfung von Funktionsabläufen und Ausgleichsverhältnissen“<sup>184</sup> betrachtet. „Zehn kleine Pumpwerke sind unter Volldampf in Betrieb“, heißt es mit trockener Distanziertheit von den onanierenden Männern, „manche melken draußen schon heimlich vor, damit es weniger Geldes bedarf, bis es endlich heraus schießt“. (K:57) Das diese Darstellung ohne jedes Pathos auskommt, treibt zum einen die Profanisierung selbst der abgeschiedensten Intimsphäre voran, sie zeigt aber auch einen weiteren Aspekt auf, der an die marxistische Theorie des entfremdeten Menschen unter der Ägide der Arbeitsteilung verweist. Erst unter dieser Entfremdung entsteht eine andere Form der Lust, eine „kalte Lust, das Funktionieren solcher entmenschlichten Verhältnisse zu beschreiben, die Lust an Verhältnissen, denen Lust und Leid längst ausgetrieben sind“.<sup>185</sup> Damit ist die Szenerie nicht nur ironische Austreibung des männlichen Begehrens, sondern auch der Versuch, einen Umweg zu beschreiten, der die vermeintlich „natürliche Lust“ durch eine andere, bisher nicht, oder kaum erfasste Konstellation ersetzt, die sich dadurch aber zwangsläufig der Kontrolle der Mutter entziehen muss. Was hier vor sich geht ist also nicht einfach eine Ersatzbefriedigung, sondern ein Umschreiben dessen, was aus den gesellschaftlichen Verhältnissen heraus als Lust

---

<sup>182</sup> Claudia Liebrand: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, S. 36.

<sup>183</sup> Vgl. ebd.

<sup>184</sup> Hubert Winkels: Einschnitte. Zur Literatur der 80. Jahre, S. 65.

<sup>185</sup> Ebd.

verstanden und empfunden wird.

Darum lässt sich Erikas Voyeurismus als eine visuelle Hinwendung zu Formen der Weiblichkeit verstehen, die sie paradoxerweise durch eine Abkehr von ihrer eigenen zu erreichen versucht. Erst in diesem Sinn kann sie die Gesetzesförmigkeit der Mutter umgehen und sich „als Herrin“ (K:55) im Schauen selbst realisieren, indem sie die phallische Position einnimmt und sich ihrer Weiblichkeit als ursprünglichen Mangel vergewissert.<sup>186</sup> Der Mangel, von dem Jelinek spricht, bezeichnet im Theoriemodell Jacques Lacans die Kastration als Antrieb des Begehrens im Bereich des Symbolischen. Symbolisch bedeutet in diesem Fall, dass die sexuelle Differenz nicht auf die anatomischen Merkmale des Körpers zurückgeführt werden kann.<sup>187</sup> Mit der Indienstnahme der Lacanschen Theorie durch die feministische Theorie wird jedoch der Mangel als kritisch zu betrachtender Indikator der Frau innerhalb der symbolischen Ordnung verwendet.<sup>188</sup>

Was die Folgen dieses Mangels angeht, wenn das männliche Kind zum ersten Mal das Fehlen des Penis beim Mädchen beobachtet, beschreibt dies Freud folgendermaßen:

„Zwei Reaktionen werden aus diesem Zusammentreffen hervorgehen, sich fixieren können und dann jede einzeln oder beide vereint oder zusammen mit anderen Momenten sein Verhältnis zum Weib dauernd bestimmen: Abscheu vor dem verstümmelten Geschöpf oder triumphierende Geringschätzung desselben.“<sup>189</sup>

Die Geschlechterdifferenz ist hier also zunächst an einen „visuellen Schock“<sup>190</sup> gekoppelt, den Jelinek aufgreift, um die freudsche Voyeurismustheorie im Anschluss

---

<sup>186</sup> Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek, S. 76.

<sup>187</sup> „In dem Moment und auf der Stufe, auf der wir von Privation sprechen, ist es ein Objekt, das uns im symbolischen Zustand gegeben ist. [...] Keine Kastration [...] ist je eine reale Kastration.“ Jacques Lacan: Über den Kastrationskomplex, in: Lacan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch IV: Die Objektbeziehungen 1956-1957, Wien: Turia + Kant 2003, S. 259. Die Verbindung von Kastration und Begehren beschreibt Lacan an anderer Stelle so: „Wie die analytische Erfahrung beweist, reguliert die Kastration in jedem Fall das Begehren, im Normalen wie im Abnormalen.“ Jacques Lacan: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten, in: Jacques Lacan: Schriften II, S. 203.

<sup>188</sup> Mangel wird von der Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey nicht als impersonaler Antrieb des Begehrens verstanden, sondern als Position innerhalb des Symbolischen mit Kastration und „der“ Frau gleichgesetzt: „[D]ie Frau hat bei der Bildung des patriarchalischen Unbewußten zweierlei Funktionen: durch den tatsächlichen Penismangel symbolisiert sie die Kastrationsdrohung und erhebt als Folge davon ihr Kind ins Symbolische.“ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Gisliind Nabakowski [u.a.]: Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 30.

<sup>189</sup> Sigmund Freud: Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds, in: Werke aus den Jahren 1925-1931, Gesammelte Werke, Bd. XIV, S. 23-24.

<sup>190</sup> Claudia Liebrand: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, S. 38.

daran zu präsentieren und umzudeuten.<sup>191</sup> Die Schaulust als eine, die auf den Mangel, das Nichts gerichtet ist, nimmt auch beim Anschauen harter Porno-Filme<sup>192</sup> für die Figur Erikas Einfluss auf die Weiblichkeit, indem sie diese auf eine männliche Position, als „Herr“ (K:109) verschiebt, die jedoch nicht mehr rein als männlich ausgewiesen werden kann. Ihr Voyeurismus verschafft Deckerlebnisse, die Überlegenheit stiften sollen und auf die Angst vor dem Mangel an eine andere Instanz verweisen. Nach Fenichel sind Voyeure

„[...] an Erlebnisse fixiert, die, wie etwa eine Urszene oder der Anblick der Genitalien Erwachsener, ihre Kastrationsangst hervorgerufen haben. Die Patienten versuchen, die Berechtigung dieser Angst zu verleugnen, indem sie die schreckenerregenden Szenen mit bestimmten Veränderungen wiederholen. Dieser Typus des Voyeurs verfügt über einen Hunger nach Deckerlebnissen, die zwar dem Original so ähnlich sind, daß sie für es eintreten können, aber in einem entscheidenden Punkt von ihm abweichen und damit Sicherheit bieten können, daß keine Gefahr vorliegt [...]. Bei weiblichen Voyeuren, denen die Vorstellung, daß andere Mädchen einen Penis haben, keinen ausreichenden Schutz gegen den Kastrationskomplex zu bieten vermochte, kann die Schaulust von Anfang an ein Ersatz sadistischer Handlungen sein.“<sup>193</sup>

In diesem Sinne lässt sich auch der Übergriff auf die Mutter zu Beginn des Romans verstehen, in welchem sie dieser einen Haarbüschel ausreißt. (Vgl. K:11) Es handelt sich um einen Versuch, selbst die Gewalt über die Handlungen zu sein, die die weibliche Kastriertheit verschuldet hat und also ein Versuch, die Angst vor dieser Kastriertheit zu bewältigen.<sup>194</sup> Obwohl diese Problematik zunächst sehr stark am Schema der klassischen Psychoanalyse der Weiblichkeit orientiert ist, geht sie doch, wie Marlies Janz bemerkt, dort über sie hinaus, wo sie das Verhältnis zur Mutter und die Umkehrbarkeit der Geschlechterhierarchie in die Figurenkonstellation mit einbezieht. „Die Frau kann ihre Lust nicht als etwas Materielles vorführen.“ (K:109) In der versuchten Aneignung des symbolischen Phallus geht es um eine Wiederaneignung der eigenen Handlungsmacht gegen die Mutterdominanz und um die Erfahrung, sowohl weiblicher Passivität als auch weiblicher Überlegenheit. Die sexuelle Problematik in *Die Klavierspielerin* stiftet demnach aber auch die Frage nach der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Selbstidentität und Autonomie.<sup>195</sup>

---

<sup>191</sup> Vgl. ebd.

<sup>192</sup> Soft-Pornos genügen ihr nicht mehr. Im Roman steht: „[...] denn sie bevorzugt kräftigere Kost, was Pornos betrifft.“ (K:110)

<sup>193</sup> Otte Fenichel: *Psychoanalytische Neurosenlehre*, Band II, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Ullstein 1983, S. 219f.

<sup>194</sup> Vgl. ebd., S. 220f.

<sup>195</sup> Vgl. Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler, S. 77.

Dass sich diese Frage im Roman vor allem über die Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit entfaltet, wird besonders anschaulich in der Spiegelszene zur Darstellung gebracht, in welcher Erika auch gleich die Gewalt über ihren Körper performativ umsetzt und diesen ihren „Wünschen“ gemäß umzugestalten versucht: „Die Öffnung wird in die Halteschraube des Spiegels gespannt, eine Schneidegelegenheit wird ergriffen.“ (K:90) Der abstrakten Reflexion in den Peepshows und Pornokinos korrespondiert die direkte Spiegelung ihres biologischen Geschlechts, dessen sie sich nunmehr als oberflächliche Öffnung gewahr werden wird. Auch hierin lässt sich eine doppelte Bewegung eines Integrationsversuchs weiblicher Subjektivität wahrnehmen. Einmal über die Rückführung der psychischen Weiblichkeit auf die eigene und fremde Anatomie, andererseits durch die Einführung einer weiteren Differenz zwischen der eigenen Person und der Spiegelung, die diese Person im anderen erzeugt. Damit referiert Jelinek jedoch nicht nur auf die Ambivalenz weiblicher Identität im kleinbürgerlichen Kontext gesellschaftlicher Normierungszwänge, sondern auch auf einen entscheidenden Aspekt der Künstlerexistenz, die erst im Licht des Öffentlichen, also in der Sichtbarkeit zu sich kommen kann.<sup>196</sup> Es gilt an dieser Stelle also, die von Marlies Janz aufgestellte Bestandsaufnahme um diesen Aspekt zu erweitern. Das Ebenbild der Frau lässt sich ebenso wie das der Künstlerin nur über den grundlegenden Unterschied von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bestimmen, ist eng an die pathologischen Formen einer gescheiterten Ich-Formation im Lacan'schen Spiegelstadium gekoppelt und zeigt, ganz im Sinne von Jelineks eigener Ausführung, eine ständige Verfehlung von Selbstvergewisserung. Verfehlte Weiblichkeit und Künstlerexistenz sind hier dasselbe. Einerseits bleibt Erika, was die Wahrnehmung ihres Körpers betrifft, im Vorfeld des Spiegelstadiums, was durch die Personifizierung ihrer Körperteile dargestellt wird:

„[...] die beiden zerschnittenen Fleischhälften [starren] einander betroffen an, [denn sie] haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt und nun trennt man sie voneinander! Im Spiegel sehen die Hälften sich auch noch seitenverkehrt, so daß keine weiß, welche Hälfte sie ist.“ (K:91)

Auf der anderen Seite ist Erika als *Klavierspielerin* schon immer auf die Bestimmung von Außen verwiesen und damit längst in die symbolische Ordnung eingetreten, die sie im Voyeurismus teilweise umkehren will, indem sie sich den Blick eines anderen

---

<sup>196</sup> Vgl. hierzu Michèle Pommé: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina*, *Das Buch Franza*, *Die Klavierspielerin* und *Die Wand*, St. Ingbert: Röhrig 2009, S. 199.

aneignet. Besonders deutlich wird dies in Erikas Umgang mit den väterlichen Augen.

Auf die „Augenlosigkeit“ des Vaters, der „blindwerdenden Auges“ (K:97) in psychiatrische Verwahrung gebracht worden ist, folgt die Vision der „Auslagenscheibe eines Optikers, aus der es von Gläsern herausblitzte. Eine überdimensionale Brille hing, mit violetten Gläsern bestückt, über das Geschäft weit hinaus.“ (K:101) Mit dem Tod des Vaters im zweiten Teil von *Die Klavierspielerin* kommt eben dieser letzte Aspekt nochmals voll zur Geltung. Mit dem Fernglas des Vaters als ihrem verlängerten Auge beobachtet Erika ein Liebespaar in den Praterauen:

„Ihr verlängertes Auge ist das Fernglas. Sie vermeidet die Stege, wo die andren Wanderer gehen. Sie sucht die Punkte, wo die andren Wanderer 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. [...] Endlich Heimat für die Schauende. Es ist so nah, daß sie den Feldstecher nicht einmal braucht. Das spezielle Nachtglas. Wie der Heimat Haus fickt sich das Paar aus dem schönsten Wiesengrunde heraus und in Erikas Augäpfel hinein.“ (K:142-143)

Durch das „väterliche Auge“ macht sie sich ein weiteres Mal den Blick eines Mannes zu Eigen, um sich paradoxerweise gegen den „männlichen“ Zugriff der Mutter zu wehren. Diese Aneignung des väterlichen Blicks über das Objekt des Fernglases ist auch eine in gewissem Sinn melancholische Verdrängung von dessen Tod. Sie verleugnet dessen Blindheit und schiebt auf diese Weise den Grund für sein Ausscheiden aus der symbolischen Ordnung der Familie in einer unendlichen Wiederkehr des Blicks auf.<sup>197</sup>

„Erika schaut ganz genau zu. Nicht um zu lernen. In ihr rührt und regt sich weiter nichts. Doch schauen muß sie trotzdem. Zu ihrem eigenen Vergnügen. Immer wenn sie fortgehen möchte, drückt etwas von oben ihren gutfrisierten Kopf energisch wieder gegen die Scheibe, und sie muß weiterhin blicken.“ (K:58)

### 3.1.2.2 Erikas Selbstverletzung

Eines der bekanntesten Motive in *Die Klavierspielerin* ist zweifelsohne das der

---

<sup>197</sup> Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler, S. 77.

Selbstverletzung. Jelinek schildert dort mit gewaltvollen Worten, wie sich Erika mit einer Rasierklinge Wunden am ihren Körper beibringt. Was bedeutet aber nun diese Selbstverletzung aus medizinischer Sicht und welche Funktion hat sie für den Roman? Hannes Fricke schlägt für selbstverletzendes Verhalten folgende Definition vor:

„Unter Selbstverletzendes Verhalten versteht man dabei Selbstverletzungen besonders der Haut durch Messer, Glasscherben, Nägel o. ä., jedoch auch das Aufreißen von Wunden sowie Verbrennungen, Verbrühungen und gezieltes Kratzen. Meist wird unterschieden zwischen leichteren und schwereren Formen. Verletzt werden meist die Arme, seltener der ganze Körper, sehr selten auch die Genitalien.<sup>198</sup>

Erika fügt sich oft Schnittwunden zu, die sich über den ganzen Körper verteilen: „Erfahrung hat sie mittlerweile darin, daß [...] so ein Schnitt mittels Klinge nicht schmerzt, denn ihre Arme, Hände, Beine mussten oft als Versuchsobjekte herhalten.“ (K:90)

Folgt man Sachsse Ausführungen, so seien typisch für Patientinnen der Selbstverletzung mit diesem Krankheitsbild „psychisch kranke Mütter, Deprivation in der Säuglingszeit, Kindesmisshandlungen und schwere körperliche Misshandlungen in der Latenz und Pubertät“ sowie „Inzest oder inzestnahe Beziehungen“<sup>199</sup>. Dieser Hintergrund hat weit reichende Folgen, wie der Psychoanalytiker René Arpad Spitz ausführt. Der formende Einfluss einer Mutter mache es unvermeidlich, „daß [...] ihre eigene Disharmonie sich in der Entwicklung des Kindes widerspiegeln – noch dazu gewissermaßen in einem Vergrößerungsspiegel“<sup>200</sup>. Die Mutter wirke mit ihrer Persönlichkeit „als krankheitsverursachendes Agens, als ein psychisches Toxin“<sup>201</sup>.

Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, kann man für *Die Klavierspielerin* festhalten, dass Mutter Kohut als eine möglicherweise „historisch lokalisierbare Figur“<sup>202</sup> dem von Sachsse vorgestellten Bild sehr nahe kommt. Erika kann sich demnach ihre Sexualität nur als die Selbstverstümmelung und Zerstörung ihres Körpers vorstellen. Durch das „Erleiden von physischem oder seelischem Schmerz“ (K:57) befriedigt sie sich. Auch für die zweite von Sachsse erwähnte Komponente, die Inzestähnliche Be-

---

<sup>198</sup> Hannes Fricke: Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks „*Die Klavierspielerin*“, in: Vom Scheitern, hrsg. von Ralf Schnell 2000, S. 56.

<sup>199</sup> Ulrich Sachsse: Selbstverletzendes Verhalten. Psychodynamik – Psychotherapie. Das Trauma, die Dissoziation und ihre Behandlung, 4. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, S. 41.

<sup>200</sup> René Arpad Spitz: Vom Säugling zum Kleinkind. Naturgeschichte der Mutter-Kind-Beziehungen im ersten Lebensjahr, 9. Aufl. München: Klett, S. 219.

<sup>201</sup> Ebd., S. 221.

<sup>202</sup> Hannes Fricke: Selbstverletzendes Verhalten, S. 59.

ziehung gibt Jelinek eine passende Vorlage. In ihrer Pubertät fasziniert sie besonders das Geschlecht ihres Cousins Burschi, auf das sie „schaut und schaut“ und „mit den Lippen darüber“ hinwegstreift. (K:46).

Welcher Art ist nun aber diese Lust an der Selbstverletzung? Bereits bei der ersten Beschreibung von Erikas selbstverletzendem Verhalten wird sichtbar, dass für sie „das Schneiden am eigenen Körper“ (K:90) mehr als bloß sexuell konnotierte Ersatzhandlung ist, dafür scheint der Vorgang zu wenig Lustempfindung zu Tage zu fördern und umgekehrt zu kalkuliert zu sein. Es gleicht eher einem wohlvorbereiteten Akt:

„Aus einem vielschichtigen Paket wickelt sie sorgfältig eine Rasierklinge heraus. Die trägt sie immer bei sich, wohin sie sich auch wendet. Die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen. SIE prüft vorsichtig die Schneide, sie ist rasierklingenscharf. Dann drückt sie die Klinge mehrere Male tief in den Handrücken hinein, aber wieder nicht so tief, daß Sehnen verletzt würden. Es tut überhaupt nicht weh.“ (K:47)

Für Erika wird „der Körper als Nicht-Selbst, [...] als fremdes Objekt zum Objekt projektiver Identifizierungen“<sup>203</sup>. Damit wird der Körper aber zur reinen Oberfläche transformiert, die zudem in der Lage ist, Spuren aufzunehmen, die mit dem Werkzeug – es wird nachzuweisen sein, dass sich mit gutem Recht von einem Schreibwerkzeug sprechen lässt – eingraviert werden. Sachsse ist der Meinung, dass bei Selbstverletzerrinnen häufig eine tiefe

„[...] Selbst-Spaltung in einen idealisierten Selbstanteil, der Leistung, Affektlosigkeit, Bedürfnislosigkeit, Körperlosigkeit und Intellekt beinhaltet und einen zutiefst abgewerteten Nicht-Selbst-Anteil, der Süchtigkeit, Abhängigkeit, Bedürftigkeit, Regressivität und alles Körperliche [...]“<sup>204</sup>

umfasst, zu beobachten ist.

Die klassische psychoanalytische Verfahrensweise geht nun davon aus, dass diese Disposition sich aus einer traumatischen Erfahrung heraus erklären lässt:<sup>205</sup> „Die klassische psychoanalytische Technik zur Bearbeitung von Konflikt-Pathologie setzt sowieso ein Normal-Ich voraus, was in Flash-Backs und dissoziativen Zuständen traumatisierter Menschen schon definitionsgemäß nicht vorhanden ist.“<sup>206</sup> Entspre-

---

<sup>203</sup> Ulrich Sachsse: Selbstverletzendes Verhalten, S. 44.

<sup>204</sup> Annegret Tameling / Ulrich Sachsse: Symptomkomplex, Traumaprävalenz und Körperbild von psychisch Kranken mit selbstverletzendem Verhalten (SVV), in: Psychotherapie, Psychosomatik und medizinische Psychologie 46, 1996, S. 63.

<sup>205</sup> Vgl. Hannes Fricke: Selbstverletzendes Verhalten, S. 59-60.

<sup>206</sup> Luise Reddemann / Ulrich Sachsse: Traumazentrierte Psychotherapie I: Stabilisierung, in: Persönlichkeitsstörungen: Theorie und Therapie 1(3), 1997, S. 115.

chend diesem Schema geht beispielsweise Michèle Pommé vor, die Erikas Pathologie auf die wesentliche Diskrepanz zwischen dem männlich konnotierten Herrschaftsanspruch und die weiblich codierte Seite der Unterwerfung zurückführt. Die Schneideszene bringe in dieser Hinsicht nur „die katastrophalen Folgen ihrer lustfeindlichen Erziehung“<sup>207</sup> und den daraus resultierenden Identitätskonflikt zum Ausdruck. Barbara Kosta argumentiert ähnlich, wenn sie feststellt, dass die rituelle Selbstverstümmelung und „die Zerstörung des Körpers, der sie gefangen hält“<sup>208</sup>, vor allem mit der Klinge des Vaters durchgeführt würde und dies demnach ein schlagender Hinweis darauf sei, dass es hier vor allem die Trennung des Vaters ist, die als traumatisches Ereignis den Ursprung der Handlung ausmache. Die Klinge sei Ersatz des Vaters und daher Fetisch, der das Sinnbild der Trennung darstelle.<sup>209</sup>

Gerade im Hinblick auf die Verbindung zum Vater lohnt ein genauer Blick auf den Roman:

„Wenn kein Mensch zu Hause ist, schneidet sie sich absichtlich in ihr eigenes Fleisch. Sie wartet immer schon lange auf den Augenblick, da sie sich unbeobachtet zerschneiden kann. [...] SIE schält die Klinge aus ihrem Sonntagsmäntelchen von fünf Schichten jungfräulichen Plastiks heraus. Im Umgang mit Klingen ist sie geschickt, muß sie doch den Vater rasieren, diese weiche Vaterwange unter der vollkommenleeren Stirn des Vaters, die kein Gedanke mehr trübt und kein Wille mehr kräuselt. Diese Klinge ist für IHR Fleisch bestimmt. Dieses dünne elegante Plättchen aus bläulichem Stahl, biegsam, elastisch. SIE setzt sich mit gespreizten Beinen vor die Vergrößerungsseite des Rasierspiegels und vollzieht einen Schnitt, der die Öffnung vergrößern soll, die als Tür in ihren Leib hineinführt. [...] Wie die Mundhöhle ist auch dieser Körperein- und -ausgang nicht direkt als schön zu bezeichnen, doch er ist nötig. Sie ist sich selbst ganz ausgesetzt, was immer noch besser ist, als anderen ausgesetzt zu sein. Sie hat es in der Hand, und eine Hand hat auch Gefühle. [...] Rasch, bevor jemand kommt. Mit wenig Information über Anatomie und noch weniger Glück wird der kalte Stahl heran und hineingeführt, wo sie eben glaubt, daß ein Loch entstehen müsse. Es klafft auseinander, erschrickt vor der Veränderung, und Blut quillt heraus. Ein nicht ungewohnter Anblick, dieses Blut, der aber durch Gewohnheit nicht gewinnt. Wie üblich tut nichts weh. SIE schneidet sich jedoch an der falschen Stelle und trennt damit was Herr Gott und Mutter Natur in ungewohnter Einigkeit zusammengefügt haben. Der Mensch darf es nicht, und es rächt sich. Sie fühlt nichts.“ (K:90-91)

Marlies Janz deutet die Selbstverletzungen zusammen mit dem Voyeurismus als „Aneignungsversuche einer phallischen Position und Reaktionen auf die Erfahrung der Geschlechterhierarchie“<sup>210</sup>, die in diesen Akten überschritten werden sollen. Zugleich seien es aber auch Versuche, die Mutter hinter sich zu lassen und den Über-

<sup>207</sup> Michèle Pommé: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek, S. 198.

<sup>208</sup> Barbara Kosta: Muttertrauma. Anerzogener Masochismus, S. 258.

<sup>209</sup> Vgl. ebd.

<sup>210</sup> Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler, S. 75.

gang zum Vater in einer nachträglichen simulierten Geste psychischer Autarkie zu vollbringen. Wie Marlies Janz weiter feststellt, richtet sich die Bemühung jedoch nicht auf den Vater als Liebesobjekt – dies würde nach der Freudschen Theorie ohnehin bereits die Einsicht in eigene symbolische Kastriertheit voraussetzen – sondern auf den Vater als abwesenden Ort einer möglichen Wiederaneignung des symbolischen Phallus.<sup>211</sup>

Hedwig Appelt deutet den Eingriff hingegen als Akt der „Defloration“<sup>212</sup>, durch den sich Erika in die Rolle der Frau selbst einzusetzen versucht.<sup>213</sup> Annegret Mahler-Bungers erklärt die Selbstverletzung Erikas als „die Geschichte ihrer Kastriation“<sup>214</sup> und folgert daraus, das „das Fehlen der ‚dritten Dimension‘ in Erikas Leben“<sup>215</sup> sowie die „vollkommene Abwesenheit von Trauer und damit von Liebe [...] ein Mangel [ist], der ein wesentliches Moment der Pathologie der Erika Kohut darstellt“<sup>216</sup>.

Oder wie Janz es zusammenfassend formuliert:

„Das Ziel der Selbstverletzungen ist also die Herstellung einer Position, in der Erika selbstbestimmt und autonom – nicht Objekt, sondern Subjekt des sexuellen Akts – zu sein scheint. Zugleich inszeniert Jelinek Erikas Selbstverstümmelung als symbolische Selbstkastrationen, mit denen sie sich selbst zur Frau, zur Kastrierten, macht und so ihre Weiblichkeit herstellt. Entscheidend aber ist eben, dass sie selbst das Subjekt der symbolischen Selbstkastration ist, also ihre Weiblichkeit nicht erleidet, sondern produziert, auch insofern erweist sie sich als ‚Herrin‘ und nicht als ‚Frau‘.“<sup>217</sup>

Die oben genannten Autoren teilen in ihrer Interpretation eine bemerkenswerte Auffälligkeit, die es im weiteren Verlauf etwas genauer zu betrachten gilt. Erika Kohut wird hier behandelt, als sei sie eine Figur mit einem starken Realitätsbezug. Diese implizite Auffassung in den Kommentaren wird aus verschiedenen Beweggründen vertreten. Zum einen setzt Jelinek viel daran, ein pathologisches Muster bei ihrer Figur aufzubauen, das sehr gut auf die von Freud und Lacan vertretenen Theorien applizierbar ist. Zum anderen leisten die zahlreichen Hinweise Jelineks auf ihre eigene Lebensgeschichte dieser Lesart zusätzlichen Vorschub. „Das habe ich wirklich ge-

---

<sup>211</sup> Vgl. ebd., S. 75-76.

<sup>212</sup> Hedwig Appelt: Die leibhaftige Literatur, S. 117.

<sup>213</sup> Vgl. ebd.

<sup>214</sup> Annegret Mahler-Bungers: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, S. 87.

<sup>215</sup> Ebd., S. 85.

<sup>216</sup> Ebd., S. 93.

<sup>217</sup> Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler, S. 76.

tan<sup>218</sup> antwortet sie beispielsweise in einem Interview mit André Müller auf die Frage, wie sie dazu gekommen sei, derartige Selbstverletzungsszenen zu erfinden. Auch wenn die Szene die psychoanalytische Kastrationstheorie illustriert, beantwortet dies jedoch nicht die Frage, welche Bedeutung dies für Erika Kohut als *literarische Figur* hat. Oder umgekehrt, welchen Einfluss die *Figur* Erika auf das Verständnis der Theorie nimmt. Es stellt sich mitunter auch die oft außer acht gelassene Frage, wie der innere Prozess, um den es hier geht, beschaffen sein muss, damit er als äußeres Zeichen *lesbar* sein kann? Auch und besonders im Hinblick auf die offensichtliche Gefühllosigkeit der Szene, die eben jener Deutung zu widersprechen scheint, welche die Selbstverletzung als einfache Ersatzhandlung verstanden haben will. Selbst wenn sich Erika über die Schneideszene in die Lage versetzt sieht, den bildlich gesprochenen Zugang zum eigenen Körper zu kontrollieren und darüber hinaus andere Zugänge zu schaffen, ist es bezeichnend, wie wenig hierbei von einer tatsächlichen Identitätsfindung oder von weiblicher Selbsterkenntnis erzählt wird. Wie im vorangegangenen Teil bereits angedeutet, werden Motive des Zerschneidens und Zerreißens von Körpern und Körperteilen bei Jelinek nicht bloß als Bilder der Unterlegenheit unter eine fremde Gewalt verwendet. Obwohl sie Ausdruck einer Gewalt sind, dokumentieren sie auch eine *spezifische* Gewalt, die für Jelinek eng mit dem Akt des Lesens und Schreibens verbunden ist.

Wo weite Teile der Interpreten den Roman aufgreifen, um die Theorie der Psychoanalyse zu illustrieren, unterbricht Jelinek diese hermeneutische Lektüre jedoch und eröffnet stattdessen einen neuen Typus des Schreibens, indem sie die Verhältnisse umkehrt. Nicht die Frage steht dabei im Raum, wie gut oder überzeugend der Text die psychopathologischen Symptome wiedergibt, die hier verhandelt werden – er tut dies zweifellos sehr überzeugend – sondern wie der Ort dieser Pathologie beschaffen sein muss, um im Schreiben dargestellt werden zu können. Die mütterliche Konditionierung, die aus Erika ein asexuelles Wesen machen sollte, hat zur Folge, dass Erika sich ihrer eigenen Weiblichkeit nur vor dem Spiegel bewusst wird, vor dem sie mit wissenschaftlicher Akribie ihren Körper erforscht.

Die Schrift entzweit und bearbeitet diesen Körper, der von nun an nicht einfach als

---

<sup>218</sup> André Müller hat mit Jelinek ein Interview im Jahr 1990 geführt. Er hat über *die Klavierspielerin* gefragt: „Das grausamste Bild, das Sie erfunden haben, um diesen Haß zu beschreiben, ist eine Selbstverletzung. **JELINEK**: Das habe ich nicht erfunden. **André Müller**: Die Frau im Buch zerschneidet sich mit einer Rasierklinge die Scheide. **JELINEK**: Das habe ich wirklich getan.“ In: André Müller: Ich lebe nicht. Interview mit Elfriede Jelinek, in: DIE ZEIT, am 22. Juni 1990.

biologische Einheit fungiert, sonder als *Textkörper*, der zerteilt und in seine zeichenhaften Bestandteile aufgebrochen werden kann.<sup>219</sup> Dass die Oberfläche von Erikas Körper als fremd erfahren wird, unterstreicht diese These zusätzlich. Es ist gerade das Wesen der Schrift, niemandem zu gehören.<sup>220</sup> Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass die Autorität über den Körper hier in der Schwebelage bleibt. Wenn selbstverletzendes Verhalten im Sinne einer „selbstfürsorglichen Überlebensstrategie“<sup>221</sup> verstanden werden kann, die sich jedoch als schreibende Umgehung der mütterlichen Kontrolle entpuppt, dann ist folglich die Selbstverletzung der Ausdruck einer Schrift, die im Inneren am Ort des psychischen schon als verletzender und zerteilender Text vorliegt.<sup>222</sup> Das verletzende Potenzial der Schrift, oder der Sprache im allgemeinen ist dann aber nicht mehr nur auf die äußerliche Autorität der Mutter zurückzuführen, sondern, so scheint Jelinek hier zu demonstrieren, schon im Akt des Schreibens angelegt. Schreiben hat ein pathologisches Wesen, das Ungeheuer hervorbringt. Für die Motive der Selbstverletzung gilt daher in gewisser Hinsicht, was Judith Butler über die Anrede sagt: „Der Sprecher spricht nicht nur, sondern wendet den eigenen Körper an den anderen und enthüllt damit, dass der Körper des anderen durch die Anrede verletzbar ist.“<sup>223</sup>

In der Anrede stiftet der Sprecher aber auch Identifikation mit dem Gegenüber, was im Falle der Tochterfigur jedoch schreibend nur wieder den Mangel wiederholt, den Lacan im Spiegelstadium anspricht. Die „mögliche Verletzung durch Benennung [ist] eine fortwährende Bedingung des sprechenden [und schreibenden] Subjekts.“<sup>224</sup> Dieses Subjekt ist sich unter der Feder Jelineks gewahr, dass der Körper als Fleisch und als Text von seiner Verletzbarkeit und von der Abtrennbarkeit seiner Glieder her

<sup>219</sup> Auf die Körperoberfläche als Ausdrucksmittel und Ort der Dokumentation bei Selbstverletzerinnen weist auch Kirstin Teuber hin. Vgl. Kirstin Teuber: *Ich blute also bin ich. Selbstverletzung der Haut von Mädchen und jungen Frauen*, ges. 3. Aufl., Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000, S. 84ff.

<sup>220</sup> Vgl. hierzu Jacques Derrida: *Die soufflierte Rede*, in: Ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1976, S. 259 - 301.

<sup>221</sup> Kirstin Teuber: *Ich blute also bin ich. Selbstverletzung der Haut von Mädchen und jungen Frauen*, ges. 3. Aufl., Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000, S. 7.

<sup>222</sup> Vgl. hierzu Lacans Freudlektüre, dass die Psyche strukturiert sei wie ein Text. Jacques Derrida weist in seinem Essay *Freud und der Schauplatz der Schrift* darauf hin dass bereits bei Freud die Schriftmetapher an entscheidender Stelle auftaucht, nämlich dort, wo Freud sich von einer naturwissenschaftlichen Erklärung des psychischen Apparats abwendet und das Gedachte als Ort der Psyche durch mechanische Einschreibemodelle zu erklären versucht. Vgl. Jacques Derrida, *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: Ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1976, S. 302 - 350. Des Weiteren sei noch einmal an die literarische Funktionsweise der Wunschmaschine bei Deleuze erinnert, die weiter oben in dieser Arbeit beschrieben wurde.

<sup>223</sup> Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp 2006, S. 26f.

<sup>224</sup> Ebd., S. 53.

gedacht werden muss. Das heißt mit anderen Worten, er muss von seiner pathologischen Seite her betrachtet werden.

„Ich lasse kein Blut, ich lasse natürlich lieber Worte aus mir hervorquellen, aber wer braucht sie, so sehr sie sich anstrengen, zeitgemäß zu sein, wer braucht sie überhaupt? Da habe ich an mir herumgehobelt und herumgefeilt, damit die Worte immer besser werden und hier bleiben dürfen, und das alles nur, damit es vergessen wird, sogar von mir selbst, und ich kann mich nicht in eine Ewigkeit katapultieren [...]“<sup>225</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt kommt noch ein weiteres Element zum Vorschein. Die „Kunst-Interpretin“<sup>226</sup>, die es beim Klavierspiel trotz aller Mühen und trotz des mütterlichen Diktats nicht zur Solistin gebracht hat, wird hier zu einer Autorin, die aus der eigenen Pathologie ein Schreibprogramm am und mit dem eigenen Körper macht. Ihre traumatische Kindheitserfahrung, die symbiotisch zu verstehende Beziehung zur Mutter sowie das Ableben ihres Vaters und der Mangel an Selbstidentität sind als Text in Fleisch und Blut übergegangen, die Erika mit chirurgischer Neugierde freilegt.<sup>227</sup>

### 3.1.2.3 Erikas Sado-Masochismus

Neben den oben diskutierten Phänomenen des Voyeurismus als Spiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und der Selbstverletzung als Schreibvorgang ist zur Darstellung psychopathologischer Motive in Jelineks Roman noch ein weiteres Leitbild von Bedeutung – das eines impliziten und expliziten Sado-Masochismus.

Bereits im ersten Teil von *Die Klavierspielerin* kehrt Jelinek den strafenden, sadis-

---

<sup>225</sup> Elfriede Jelinek: Das Wort als Fleisch verkleidet, Rede gehalten am 3.5.2004 in Wolfenbüttel, anlässlich der Verleihung des Lessing Preises für Kritik, in: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/flessing.htm> (Stand vom 01. Dezember 2011).

<sup>226</sup> Die Bezeichnung Kunst-Interpretin wird von Anette Doll eingeführt, da sie die Figur Erikas eben nicht als Künstlerin, sondern nur als Lehrerfigur wahrnimmt. In: Anette Doll: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart: Mund P. Verlag 1994, S. 69ff.

<sup>227</sup> Freilich ist Jelinek nicht die erste Künstlerin, die die Wunde und die Verletzung des Körpers als Möglichkeit von Kunst verwendet. Beispielhaft für ein solches Vorgehen ist – wenn auch aus einem etwas anderen Kontext – der aus dem Wiener Aktionistenkreis stammende Hermann Nitsch.

tischen Charakter der *Lehrerin Erika Kohut* hervor. Die Dominanz der Mutter wiederholend und damit im selben Zug den Versuch wagend, dieser Dominanz in ein und derselben Bewegung zu entgehen, um sich als machtvolle Person zu inszenieren, entwickelt Erika ein Netz von Schikanen und Unterdrückungen gegenüber ihren Schülern. Sie hindert diese am Anschauen pornographischer Bilder, entwickelt sogar Tötungsphantasien und denkt daran, wie sie diese in Gestalt eines Wolfes „zerreißt“ (K:48).<sup>228</sup>

Die in ihrer sexuellen Identität behinderte Tochter gibt in einem Akt sadistischen Aufbegehrens das ihr widerfahrene Erziehungsmuster an ihre Schüler weiter, wobei sich hier erneut die Frage nach der Sichtbarkeit des sadistischen Aktes stellt:

„Das so bemäntelte Glas legt Erika auf den Boden und tritt mit dem Absatz kräftig drauf. [...] Erika nimmt das Tuch samt dessen scharfkantigem Inhalt vom Boden auf und läßt die Splitter sorgsam in eine Manteltasche gleiten. [...] Erika hat den Mantel deutlich wiedererkannt, sowohl an der kreischenden Modefarbe als an der wieder aktuellen Minikürze. [...] Erika möchte prüfen, womit sich dieses Mädchen spreizen wird, hat es erst eine zerschnittene Hand.“ (K:168-169)

In dieser Szene wird die Differenz zwischen einem sichtbaren und nicht-sichtbaren Sadismus virulent. Sowohl der Ort, an dem die Verletzung stattfindet (die Manteltasche) als auch die Tat selbst sind der Sichtbarkeit entzogen, was einem offenen Sadismus à la de Sade entgegen läuft. Einzig das Resultat, die zerschnittene Hand des Mädchens, wird als sichtbarer Effekt zur Schau gestellt, so dass hier von einem Sadismus die Rede sein muss, der sich – wenigstens zum Teil – im Verborgenen abspielt. Umgekehrt befindet sich Erika, wo sie Phantasien der Unterlegenheit als Tochter ausbildet, in einer Übertragungssituation, in der vor allem der Mann in Gestalt von Klemmer die Rolle der strafenden Instanz einnimmt. Diesem schwört sie „letzten, endgültigen Gehorsam“ (K:106). Wo sie also auf der einen Seite den Klavierunterricht nutzt, um „einen freien Willen nach dem anderen“ (K:105) zu brechen, unterwirft sie sich auf der anderen Seite kontinuierlich der Gewalt der übermächtigen Mutter. Das besondere hieran ist jedoch, dass die Mutterfigur, wie weiter oben bereits erläutert wurde, nicht als autonome Gewalt erfahren wird, da diese keine abgeschlossene und eigenständige Persönlichkeit darstellt, sondern eine ständige Ersetzung der eigenen Wunschphantasie durch die Tochter. „Sie [die Tochter] verbleibt ganz im Raum der mütterlichen Macht, sei es in ihrer Imitation, sei es im Gehorsam.“<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Zum Motiv des Zerreißens siehe auch das vorherige Kapitel.

<sup>229</sup> Marlies Janz: Elfriede Jelinek, S. 74.

Dass Mutter Kohut hier eine zentrale Rolle bei der Definition der masochistischen Tendenzen ihrer Tochter spielt, soll zunächst genauer in den Blick genommen werden.

Gilles Deleuze beschreibt in seiner Studie *Sacher-Masoch und der Masochismus*, die sich auf den Roman *Venus im Pelz*<sup>230</sup> von Leopold Sacher-Masoch bezieht – eben der Autor des 19. Jahrhunderts, der dem Masochismus als Namenspatron diene – zwei wesentliche Einsichten in die Struktur des Masochismus. Einerseits wird der Masochismus dort als präödipales Phänomen behandelt, in welchem die Mutter eine grundsätzlich ambivalente Rolle einnimmt. Für die abhängige Person stellt sie sowohl ein Liebesobjekt als auch eine übergeordnete Kontrollinstanz dar. Das „Kind“ steht demnach in der Differenz einer Mutterimago, der es sich hingibt und die also nicht als Mangel, sondern als die positiv konnotierte Figur der stillenden Mutter aufgerufen wird und die es gleichzeitig als Stellvertreterin des eigenen Begehrens einsetzt.

Der zweite wichtige Punkt, den Deleuze hervorhebt, ist der, dass Masochismus und Sadismus keine sich gegenseitig bedingenden Dispositionen sind, dass also keine Einheit zwischen beiden besteht. De Sade und Sacher-Masoch seien vielmehr sowohl ästhetisch als auch politisch auf absolut unterschiedliche Pole gestellt, die sich eher einem literarisch-poetischen als einem real-psychischen Verhältnis annähern. Slavoj Žižek bringt dies im Anschluss an Deleuze folgendermaßen auf den Punkt:

„[...] der Masochismus [kann] nicht als bloße symmetrische Umkehrung des Sadismus begriffen werden [...]: Der Sadist und sein Opfer geben nie ein komplementäres sado-masochistisches Paar ab. In der Reihe der Züge, die Deleuze als Beweis für ihre Asymmetrie aufzählt, ist der entscheidende die Opposition zweier Modalitäten der Negation: Beim Sadismus begegnen wir direkter Negation, gewaltsamer Destruktion und Quälerei, während die Negation beim Masochismus die Form einer Fiktion, eines ‚Als ob‘ annimmt, das mit der Wirklichkeit gar nicht übereinstimmen will.“<sup>231</sup>

Direkte Negation gegen eine fiktionale Form der Unterwerfung, wobei erste als unmittelbare Gewalt erfahren wird, zweite als ein Spiel mit den Differenzen zwischen realer Erfahrung und dichterischer Erfindung, die jedoch, wie alle Dichtung, nicht ohne ein pädagogisches Moment auskommt. Sie versucht die Leute zu verletzen, weil sie „den Leuten das Erschrecken und den Schauer beibringen“ (K:23) muss.

---

<sup>230</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Insel-Taschenbuch, Band 469. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1980.

<sup>231</sup> Slavoj Žižek: *Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche*. Wien: Passagen, 1996, S. 48.

Dennoch bleibt der Masochismus der Erika Kohut stets auch an ein sexuelles Moment gebunden, das wiederum als ein hilfloser Umweg, um die Verortung in der Mutter-Tochter-Beziehung, fungiert und das, wie Jelinek selbst vorschlägt, „das bloße Striptease und seine von Männern festgelegten Regeln“ hinter sich zu lassen versucht, da das masochistische Begehren immer auch sein Bezugsobjekt mit einbezieht und verwandelt:

„Erika Kohut fügt sich mit Haus- und Küchengeräten Schmerz zu und beschaut sich selbst dabei. Dieses Bild der Frau, in die häusliche Gerätschaften aller Art eindringen, buchstäblich eindringen, ist ihr Versuch, diesen Körper, den sie da hat, zu entmystifizieren. Erika Kohut betreibt sozusagen Forschung, Analyse am eigenen Leib, eine Analyse, die immer auch ihr Objekt in Mitleidenschaft zieht: notwendiger Masochismus, der Versucht also, das bloße Striptease und seine von Männern festgelegten Regeln zu überschreiten“<sup>232</sup>

In *Die Klavierspielerin* bekommt der Masochismus jedoch eine außergewöhnlich artifizielle Note, handelt es sich hier doch gerade um einen „anergogenen Masochismus“<sup>233</sup>. So scheint Jelineks Roman zu unterstreichen, dass er eine pädagogische Struktur hat, die genau dann die Seite zum Sadismus aufschlägt, sobald die Übertragung von einer Person auf die andere einsetzt wie im Falle der Mutter auf die Tochter und von der Tochter auf die Schüler. Erst die Unterbrechung durch Klemmer koppelt das hierarchische Gefälle wieder an seinen Ursprung und setzt die Tochter-Mutter in die doppelte Rolle der Opfer-Täterin ein. Hier wird aus der Sadistin und der Masochistin tatsächlich eine Sadomasochistin.

Interessant an Jelineks Roman ist in dieser Hinsicht der Versuch, die sadistische und masochistische Seite der Klavierspielerin einem Erklärungsmuster zuzuordnen, das schon in der frühen Schulzeit ansetzt: „IHRE unschuldigen Wünsche wandeln sich im Lauf der Jahre in eine zerstörerische Gier um, in Vernichtungswillen. Was andere haben, will sie zwanghaft auch. Was sie nicht haben kann, will sie zerstören.“ (K:86) Das hier vor allem auch das Moment des Neides eine wichtige Rolle spielt, wird dort deutlich, wo die kleine Erika eine Mitschülerin ihrer hübschen Kleidung wegen denunziert.<sup>234</sup> Auch hier stiftet Jelinek wieder eine dezidierte Verbindung zwischen einem pädagogisch markierten Umfeld und sadistischen Handlungen, so dass das eigentümliche Bild einer schwarzen Pädagogik unweigerlich die implizite

---

<sup>232</sup> Elfriede Jelinek: Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene, in: *Frauen-Macht*, Nr. 12 (1984). Tübingen: Konkursbuch, S. 137.

<sup>233</sup> Renata Cornejo: Das Dilemma des weiblichen Ich, S. 174.

<sup>234</sup> Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek, S. 73.

Ebene des Romans durchkreuzt. Festzuhalten bleibt jedoch im Anschluss an Deleuze, dass keinesfalls das einheitliche Bild einer Person gezeichnet wird, die entweder Sadistin oder Masochistin ist, sondern vielmehr eine Differenzfigur, die immer wieder von einer Seite zur anderen kippt. Damit wiederholt sie jedoch nur ein weiteres Mal ihren Mangel an Identität, als einen Mangel ausgewogenen Handeln oder Erleidens. Wie weiter oben bereits angedeutet wurde, erreicht Erikas *sadistisch-masochistische Differenz* ihren Höhepunkt, als ihr Klavierschüler, Walter Klemmer, in ihr Leben eintritt. Das sadomasochistische Verhältnis der beiden Protagonisten verläuft in verschiedenen Stufen und Intensitätsgraden, wobei am Anfang der Beziehung eine Differenz steht, die ein bereits bekanntes Muster der Klavierspielerin wieder aufgreift. Erika hält sich Klemmer zunächst mit aller Gewalt vom Leib, gleichzeitig hegt Erika zu ihm eine unsichtbare Zuneigung.<sup>235</sup> Klemmer hingegen ist in seinem Bestreben eindeutig: „Er wird seiner Lehrerin bald einmal einen langen Kuß geben und ihren Körper abgreifen. Er will sie mit seinen tierischen Instinkten konfrontieren.“ (K:68)

Was der Roman hier vorführt ist eine nicht unwesentliche Differenz zwischen Zuneigung und Ablehnung, wobei das Begehren Erikas ihre vordergründig abweisende Haltung noch einmal aufteilt. Hier wiederholt sich das doppelte Verhältnis der Mutter-Tochter-Beziehung und überträgt sich auf das Verhältnis Erika-Klemmer. Dies wird zusätzlich verkompliziert, indem Erika – der eine „normale“ Lustempfindung fremd ist – die Verwechslung von Lust und Schmerz als öffentlich vermitteltes Bild in das Verhältnis einbringt. Lust und Liebe lernt Erika nicht nur von Seiten ihrer Mutter als Geflecht von Unterwerfung kennen, auch der öffentliche Raum hält Spielarten von Lust durch Schmerzen bereit:

„In den Schaufenstern des Metro-Kinos hockt derweil ungehindert das rosa Fleisch in verschiedenen Formen, Ausführungen und Preiskategorien. Es wuchert und ufert aus, weil Erika K. derzeit nicht vor dem Kino Wache halten kann. [...] In eine Frau bohren sich extralange blutrot lackierte Fingernägel, in die andere Frau bohrt sich dafür ein spitzer Gegenstand, es ist eine Reitpeitsche. Sie macht eine Delle in das Fleisch und zeigt dem Betrachter, wer hier der Herr ist, und wer nicht; und auch der Betrachter fühlt sich als Herr. Erika spürt das Bohren direkt mit. Es verweist sie nachdrücklich auf ihren Platz auf der Zuschauerseite. Das Gesicht der einen Frau ist vor Freude verzogen, denn der Mann kann ja nur an ihrem Ausdruck erkennen, wie viel Lust er ihr bereitet und wie viel Lust unbenützt verloren gegangen ist. Das Gesicht einer anderen Frau auf der Leinwand ist vor Schmerz verzogen, denn sie ist soeben geschlagen worden, wenn auch leicht. Die Frau kann ihre Lust nicht als etwas Materielles vorführen, der Mann ist daher ganz auf ihre persönli-

---

<sup>235</sup> Vgl. Claudia Liebrand: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, S. 33.

chen Angaben angewiesen. Er liest die Lust von ihrem Gesicht herunter.“ (K:109)

Schmerzen sind für Erika der einzige Weg zur Lust, die jedoch über die Grenze des Todes hinaus phantasiert wird: „Der Schmerz ist selbst nur die Folge des Willens zur Lust, zum Zerstören, zum Zugrunderichten, und, in seiner höchsten Form, eine Art von Lust. Erika würde die Grenze zu ihrer eigenen Ermordung gern überschreiten.“ (K:110) Da Erikas Lust mit einer Phantasie von Schmerz vertauscht ist, wundert es nicht, dass sie auch die Beziehung zu Klemmer dieser Ersetzung unterordnet. Den vollkommenen Ausdruck dieser Perspektive findet der Roman in dem an Klemmer gerichteten Brief, in dem sie diese und jenen Handlungen anleiten will, die sie von der männlichen Intervention erwartet. In diesem von Folterphantasien imprägnierten Brief bringt sie ihre Wünsche zu Papier:

„Ihr sehnlichster Wunsch ist es, liest der angebetete Herr Klemmer, daß du mich bestrafst. Sie möchte, daß Klemmer ihr als Strafe beständig auf dem Fuße folgt. Erika zieht sich Klemmer als Strafe zu. Und zwar in der Art, daß er sie mit Genuß so derart fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert mit den Stricken, die ich gesammelt habe, und auch den Lederriemen und sogar Ketten!, die ich ebenfalls habe, fesselt, ver- und zusammenschnürt und zusammenschnallt, wie er es nur kann. Er soll ihr seine Knie dabei in den Leib bohren, bitte sei so gut. [...], daß er ihr seine Fäuste in den Magen schlagen und sich so fest auf Erika draufsetzen soll, daß sie wie ein Brett daliegt und sich in seinen grausam süßen Fesseln gar nicht rühren kann. [...] Wenn ich dich, Geliebter, bitten sollte, meine Fesseln etwas zu lockern, wird es mir, willfährst du diese Bitte, möglich sein, mich eventuell davon zu befreien. Daher wird meinem Flehen bitte in keinster Weise entsprochen, das ist sehr wichtig! Im Gegenteil, wenn ich flehe, dann tue nur so, als ob du es tun wolltest, in Wirklichkeit ziehe die Fesseln bitte noch fester, noch strammer zusammen, und den Riemen ziehe mindestens um 2-3 Löcher, je mehr, desto lieber ist es mir, fester zusammen, und außerdem stopfe mir dann noch alte Nylons von mir, die bereitliegen werden, derart fest in den Mund als es nur geht und knebel mich so raffiniert, daß ich nicht den geringsten Laut von mir geben kann.“ (K:218-219, 221)

Diese detaillierte Ausführung, die ähnlich der konsumorientierten Ästhetik der Peepshows und Pornokinos gleicht und also die Form einer Einkaufsliste annimmt, führt gleichzeitig das Paradox der masochistischen Beziehung zu Tage. „Die Macht des Masochisten [liegt] in der Bestimmung und Verwaltung der eigenen Bestrafung.“<sup>236</sup>

Wie bei Deleuze und Žižek weiter oben bereits anklingt, bestimmt hier eben derjenige, der selbst der Kontrolle durch den anderen unterliegen sollte, die gesamte Szene, da vom vermeintlich Unterlegenen das Regelsystem aufgestellt wird, nach welchem die Unterwerfung stattzufinden hat. In diesem Sinne ist Claudia Liebrand recht

---

<sup>236</sup> Barbara Kosta: Muttertrauma. Anerzogener Masochismus, S. 259.

zu geben, die hier eben eine Umkehrung sieht, die die Frau in ihrer Rolle der Unterlegenen insgeheim zur Herrin macht, eben so, wie Deleuze und Žižek dies als Möglichkeit des Masochismus zu denken scheinen.<sup>237</sup> Zwei wesentliche Momente sind in dieser Konstellation äußerst beachtenswert. Einerseits spielt Erika gemäß der theoretischen Vorgabe ihre masochistische Rolle aus, indem sie die Negation des Masochismus bereits als Erwartung an Klemmer mit einbezieht.

„Erika wartet darauf, daß Klemmer aus Liebe Gewaltverzicht schwört. Erika wird sich aus Liebe verweigern und verlangen, daß mit ihr geschehen soll, was sie in dem Brief bis ins Detail gehend fordert, wobei sie inbrünstig hofft, daß ihr erspart bleibe, was sie in dem Brief verlangt.“ (K:216)

Andererseits wird auch die Möglichkeit eines grundlegenden Missverständnisses deutlich, indem Klemmer diese Negation nicht anerkennt und folglich das fiktionale Moment in Form der Vergewaltigung zum bitteren Ernst werden lässt. Liebrand bringt diese Negation der Negation prägnant auf den Punkt, wenn sie schreibt:

„Die sado-masochistische Konstellation, die in der *Klavierspielerin* exponiert und ausgeschrieben wird, konkretisiert mithin einerseits den impliziten Sado-Masochismus von Liebesbeziehungen, die eigentlich kriegerische Auseinandersetzungen sind.“<sup>238</sup>

Jessica Benjamin erklärt, dass diese erotische Verletzung den Wunsch, gekannt und entdeckt zu werden, erfüllen könnte.<sup>239</sup> Klemmer figuriert, was Erika für sich immer ausklammert, den realen Bezug zum anderen. Dieser Bezug ist bestenfalls eine verfehlte Identifikation, mit dem er Macht ausübt und bezweckt eine Übertragung fehlender Lustempfindung und fehlender Handlungsmacht. Wie Barbara Kosta und Claudia Liebrand übereinstimmend festhalten, formuliert sich darin jedoch ein ganz anderes Prinzip, das sich nur in der Möglichkeit einer verfehlten Negation manifestieren kann, nämlich die *Hoffnung*, die von Erika nicht mündlich oder schriftlich präsent gemacht werden kann, dass im Anspruch an die Erniedrigung eben auch der Verzicht auf diese möglich wird und damit, dass Liebe eben nicht Tortur, Folter Qual ist.<sup>240</sup> Diese Hoffnung kommt nicht zuletzt in Erikas „entsetzliche[r] Angst vor Schlägen“ (K:232) zum Ausdruck, die dem radikal entgegensteht, was sie Klemmer

---

<sup>237</sup> Vgl. Claudia Liebrand: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, S. 34-35.

<sup>238</sup> Ebd., S. 34.

<sup>239</sup> Vgl. Jessica Benjamin: Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Toter Stern 1991, S. 126.

<sup>240</sup> Vgl. Barbara Kosta: Muttertrauma. Anerzogener Masochismus, S. 260; Claudia Liebrand: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, S. 34-35.

gegenüber proklamiert:

„Hoffentlich schlägt Klemmer mich nicht, denkt sie furchtsam. Sie betont, daß er alles, sie betont: alles mit mir machen kannst, wenn es nur weh tut, denn es gibt kaum etwas, wonach ich mich nicht sehne. [...] Hoffentlich schlägt er nicht unvermutet zu, befürchtet die Frau. Sie verrät dem Mann, daß sie diese Sehnsucht nach Schlägen schon seit vielen Jahren gehabt habe.“ (K:232-233)

Damit wird die Innenansicht der Figur Erika als eine Schau von Phantasmen deutlich. Die Figur selbst bindet an die Beziehung zu Klemmer sowohl die Hoffnung einer „echten“ Liebe und einer Überschreitung mütterlicher Grenzen, wie Tilo Renz schreibt:

„Erika selbst hält diesen inneren Ort [ihre Phantasmen], an dem sie sich verwehrt gegen Vorstellungen und Meinungen anderer, für Individualismus. [...] Für Erika bedeutet die Beziehung zu Klemmer eine Möglichkeit, die von der Mutter gesetzten Grenzen zu überschreiten und in ihrem fortgeschrittenen Alter doch noch den Partner zu finden, für den sie sich aufgespart zu haben glaubt und der ihr als verdienter Lohn des langen Wartens erscheint.“<sup>241</sup>

Das bedeutet, dass Erikas Brief mit Anweisungen einem Versuch gleicht, sich von der Mutter zu lösen und das Spiel zwischen Unterwerfung und Herrschaft, das auch jede „gesunde“ Beziehung bestimmt als Möglichkeit wahrnimmt, doch noch den richtigen Partner zu finden.

Was Erika jedoch wirklich wünscht, eröffnet sich letztlich nur dem Blick des Lesers, wohingegen die Figur Klemmer mit einer wesentlichen Blindheit ausgestattet ist, denn er erkennt die Regeln dieses Spiels nicht an, agiert nicht als Unterdrücker und Liebhaber, sondern als Herrscher und in zweiter Instanz als Zyniker. Am Ende wird Erikas Strafe durch Klemmer realisiert, weil er sich von Erika missbraucht fühlt und der Meinung ist: „Diese Frau Kohut hat sich permanent über seine Gefühle lustig gemacht, unverdient ging seine Liebe monatelang auf sie nieder!“ (K:257) Klemmer schlägt Erika, wie sie gewünscht und doch nicht gewünscht hat. Er beruft sich dabei auf den Brief und führt zynisch nur ihre Befehle aus:

„Walter Klemmer schlägt Erika seine rechte Faust nicht zu fest und nicht zu schwach in den Magen [...] Es wird von ihm gehöhnt, wo denn ihre Stricke und Seile bleiben? Und wo die Fesseln? Ich führe nur Ihre Befehle aus, gnädige Frau. [...] Zwecks Weiterkommens in Leben und Gefühlen muß die Frau vernichtet werden, die über ihn sogar gelacht hat, zu Zeiten, da sie noch leicht triumphierte! Sie hat ihm Fesselung, Knebelung, Vergewaltigung zugetraut und zugemutet, jetzt erhält sie, was sie verdient.“ (K:271, 273)

---

<sup>241</sup> Tilo Renz: Elfriede Jelinek. *Die Klavierspielerin*, S. 185.

Ein letzter Aspekt soll hier noch angesprochen werden, der bisher noch nicht in der Betrachtung der Trias Mutter-Tochter-Klemmer behandelt wurde. Wenngleich sich Erikas Bemühungen, wie Barbara Kostas vorschlägt, gegen eine reale Penetration richten, so ist es gerade im Hinblick auf das *Eindringen* von Bedeutung, an welchem Ort sich die dramatische Szene ereignet. Klemmer führt die Vergewaltigung in der Wohnung der Mutter durch und nimmt dadurch den von der Mutter dominierten Raum in Anspruch. Damit setzt er aber auch die Mutter als allmächtige Figur für kurze Zeit in ihre ursprüngliche Position der symbolischen Ordnung ein und stellt in einem Akt der Gewalt die ursprüngliche Beziehung der Kleinfamilie wieder her, einschließlich der traumatischen Gewalterfahrung, die wie die Inszenierung einer möglichen Ursache für Erikas Zustand daherkommt. Dass diese Wiederaneignung des Ursprungs nur durch die Vergewaltigung passiert, lässt den Roman an den entscheidenden Stellen auch zu einer Studie über den verfehlten Glauben an eine häusliche Normalität werden. Häuslich heißt in diesem Zusammenhang aber vor allem auch institutionell:

„Obwohl in der Klavierspielerin der Mutter die Schuld an den masochistischen Neigungen und den Selbstzerstörungswünschen ihrer Tochter gegeben wird, darf man jedoch nicht vergessen, dass die Mutter in diesem Roman einen Aspekt der Institution Mutter verkörpert, also Strukturen und nicht Personen. Innerhalb dieser institutionellen Konfiguration bleibt die Tochter machtlos. Erika bricht nicht aus dem mütterlichen Nest aus. Am Schluss kehrt sie verletzt in die Wohnung der Mutter zurück – den Ort ihrer Stagnation. Anfang und Schluss der Geschichte haben tatsächlich ein gemeinsames Ziel, nämlich nach Hause zur Mutter.“<sup>242</sup>

Es geht also weder rein um eine sadistische noch rein um eine masochistische Beziehung zwischen Mutter-Tochter, Tochter-Schüler oder Erika-Klemmer, sondern um eine strukturelle Gewalt, die sich in Form der sado-masochistischen Beziehung, im Wechselspiel von Herrschaft und Unterwerfung stattfindender Effekte, ausdrückt. Die Klavierspielerin ist damit ein Kammerstück über die heuchlerische und von Doppelmoral gezeichnete Welt der Kleinbürger, deren Konstruktion schon immer die Möglichkeit pathologischer Differenzen bereit hält. Sowohl deren Übertragungen von der Mutter auf die Tochter als auch von der Tochter auf die Schüler führen dazu, dass in letzter Instanz auch die symbolische Wiederaneignung durch Klemmer nur als sado-masochistische Aneignungspraxis funktionieren kann.

---

<sup>242</sup> Barbara Kosta: Muttertrauma. Anerzogener Masochismus, S. 262.

### 3.2 Intertextualität als Phänomen der Darstellungsweise

Die oben unternommene Lektüre soll nicht zu dem Eindruck verleiten, es handele sich bei *Die Klavierspielerin* um einen reinen Theorieroman, der lediglich das in poetischer Form wiedergibt, was an anderer Stelle theoretisch bereits ausformuliert worden ist. Es ist wichtig, die intertextuelle Darstellungsweise von Jelineks Schreiben zu verstehen, um diesem Eindruck entgegenzuwirken. Jelinek betreibt Literatur nicht als originalen, schöpferischen Akt eines klar zuweisbaren Autors, sondern arrangiert Zitate und Anspielungen aus zum Teil sehr heterogenen Quellen. Ähnlich dem schrifttheoretischen Konzept der „*Iterabilität der Schrift*“<sup>243</sup> verwendet sie Sprache und Schrift prinzipiell als Textgewebe, aus dem sich einzelne Teile *wiederholen, heraus-trennen* und in andere Kontexte, in andere Zeichenketten *neu einsetzen* lassen. Über ihr Schreiben fürs Theater sagt Jelinek, sie setze sich „mit der Wiederholung des Nie-ganz-Gleichen“ auseinander, sie wolle jedoch „die Wiederholung des ‚Immergleichen‘.“ Und weiter: „Ich habe mir überlegt, ob eine Theateraufführung abgefilmt werden kann, vor der dann andere Schauspieler agieren wie Sprechtafeln, um die Wiederholbarkeit oder Einräumigkeit eines theatralischen Ereignisses sichtbar zu machen.“<sup>244</sup> Dadurch entsteht ein *collagenhafter Text*, der aus vermeintlich disparaten Teilen und Versatzstücken zusammengenäht ist.<sup>245</sup> Unter diesem Gesichtspunkt ist es nur folgerichtig, Jelineks Schreiben als *intertextuelle Wortkunst* zu bezeichnen. Ihre literarische Darstellung einzelner Diskursfelder setzt sich aus einer Aneinanderreihung spezifischer Diskursmarker zusammen, die jeweils einen bestimmten Bezug zum bearbeiteten Textphänomen aufweisen. Seit der durch Marlies Janz angestoßenen Diskussion über Jelineks Arbeiten sieht die Forschung in dieser Textverarbeitungsweise einen tendenziell *entmythologisierenden* Zug, der hinter der als „natürlich“ erscheinenden, kontinuierlichen Geschichte Denksysteme sichtbar macht, die die vermeintliche Natürlichkeit der Kategorien zu allererst erzeugen und in einem de-

---

<sup>243</sup> Zum Begriff der *Iterabilität* vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: Ders., *Randgänge der Philosophie*, 2. überarb. Aufl. hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 1999, S. 325-352.

<sup>244</sup> Anke Roeder: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 152-153.

<sup>245</sup> Zum Collagencharakter von Jelineks Texten vgl. Tilo Renz: Elfriede Jelinek. *Die Klavierspielerin*, S.179.

finierbaren Machtanspruch zum Ausdruck bringen.<sup>246</sup>

*Die Klavierspielerin* ist demnach ein Konglomerat unterschiedlichster Textzitate, die sich, wie Bärbel Lücke proklamiert, zwischen Kafka, Nietzsche, Heine und Wittgenstein, zwischen Goethe, Schiller, Hölderlin, Hebel und vielen anderen mehr hin und her bewegen. Die Ansprüche, die der Text stellt, sind jedoch nicht nur literarischer Natur, sondern machen auch vor bestimmten Mediengrenzen keinen Halt.<sup>247</sup> Neben diesen eher hochliterarischen Anspielungen werden auch Wendungen aus der Alltagssprache in den Roman eingewoben und in ihrem neuen Kontext anders verwendet und verändert, wie zum Beispiel Erika ist ein „Fisch im Fruchtwasser der Mutter“ (K:60) , oder „schaltet und [wird] verwaltet“ (K:9), oder „Wer sucht, der findet Anstößiges“ (K:102) und „was lange währt, wird endlich doch scharf hervorstechen“ (K:283). Tilo Renz macht darauf aufmerksam, dass Jelinek bisweilen sogar das Wortmaterial selbst einer Veränderung unterziehe, wie in diesem Beispiel, in dem Gewährleisten mit einem kleinen „e“ geschrieben wird: „Wer als die Mutter könnte Ruhe, Ordnung und Sicherheit [...] besser gewährleisten?“ (K:78)<sup>248</sup> Dieser Kunstgriff erinnert an Jacques Derridas Erklärungen zu dem Neologismus „différance“, das sich vom französischen „différence“ ableitet, bei Derrida jedoch mit einem „a“ geschrieben wird, das sich zwar lesen, jedoch nicht im Wortlaut der Sprache vernehmen lässt.<sup>249</sup> In diesem Sinne kommt es Jelinek auf ein spezifisches Merkmal der Schrift an, das unter anderem auch bei Autoren wie Arno Schmidt oder Reinhard Jirgl zu finden ist. Dass Sprache nämlich nicht einfach Abbild eines dahinter stehenden Gedankens ist, sondern immer auch auf eine graphische Weise komplex, so dass auch dem *Schriftbild*, den *Einschnitten im Text* eine besondere, nicht rein auf Inhalte rückführbare Erkenntniskraft zukommt.

*Die Klavierspielerin* weist durch ihre exzessive Zitatstruktur ein für Jelinek sehr typisches Motiv ihres Schreibens auf: dass nämlich mit dem Fokus auf die Sprache und auf andere Texte der Text immer schon ein anderer ist. Die Auseinandersetzung mit anderem ist umgekehrt eine textuell-sprachliche Strategie. „Mit einem kleinen Hammer klopft sie die Wirklichkeit ab, eine eifrige Zahnärztin der Sprache“ (K:61). Wenn ihre Wirklichkeitsanalysen also eigentlich Sprachanalysen sind, so stellt sich

---

<sup>246</sup> Vgl. Evelyn Annuß: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 15.

<sup>247</sup> Vgl. Bärbel Lücke: *Elfriede Jelinek*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 74.

<sup>248</sup> Vgl. Tilo Renz: *Elfriede Jelinek. Die Klavierspielerin*, S.179.

<sup>249</sup> Vgl. Jacques Derrida: *Die différance*, in: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann, 2. überarb. Aufl., Wien: Passagen 1999, S. 31 - 56.

die Frage, was dies für das hier behandelte Thema einer Darstellung der Psychopathologie bedeutet? Ein sehr merkwürdiges intertextuelles Beispiel steht am Ende des Romans, an welchem Jelinek das letzte Kapitel aus Kafkas *Proceß* zitiert.

„Fenster blitzen im Licht. Ihre Flügel öffnen sich dieser Frau nicht. Sie öffnen sich nicht jedem. Kein guter Mensch, obwohl nach ihm gerufen wird. Viele wollen gerne helfen, doch sie tun es nicht. Die Frau dreht den Hals sehr weit zur Seite und bleckt das Gebiß wie ein krankes Pferd. Keiner legt eine Hand an sie, keiner nimmt etwas von ihr ab. Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen! Der Rest der dazu nötigen Kraft versagt, ihre Blicke fallen auf nichts, und ohne einen Aufschwung des Zorns, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich in eine Stelle an ihrer Schulter, die sofort Blut hervorschießen läßt. Harmlos ist diese Wunde, nur Schmutz, Eiter dürfen nicht hineingeraten. [...] Ein Haus grenzt an das andere. Das Messer wird in die Tasche zurückgelegt. An Erikas Schulter klafft ein Riß, widerstandslos hat sich zartes Gewebe geteilt. Der Stahl ist hineingefahren, und Erika geht davon. Sie fährt nicht. [...] Eine Autoscheibe lodert auf. Erikas Rücken, an dem der Reißverschluß ein Stück offensteht, wird gewärmt. Der Rücken wird von der immer kräftiger werdenden Sonne leicht angewärmt. Erika geht und geht. Ihr Rücken wärmt sich durch Sonne auf. Blut sickert aus ihr heraus. Menschen blicken von der Schulter zum Gesicht empor. Einige wenden sich sogar um. Es sind nicht alle. Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muß. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt.“ (K:285)

Ein wesentlicher Unterschied, besteht hier in der Deixis der Figur. Wo Erika nach ihrem Stich mit dem Messer wieder auch Hause zurückkehrt, setzt Kafka seinen Protagonisten K. dagegen der unaufklärbaren Bestrafung durch die beiden Vertreter der Exekutivgewalt aus:

„Dann öffnete der eine Herr seinen Gehrock und nahm aus einer Scheide, die an einem um die Weste gespannten Gürtel hing, ein langes dünnes beiderseitig geschärftes Fleischermesser, hielt es hoch und prüfte die Schärfen im Licht. Wieder begannen die widerlichen Höflichkeiten, einer reichte über K. hinweg das Messer dem andern, dieser reichte es wieder über K. zurück. K. wusste jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren. Aber er tat es nicht, sondern drehte den noch freien Hals und sah umher. [...] Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt. So führen die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? [...] Er hob die Hände und spreizte alle Finger. Aber an K.'s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K. wie nahe vor seinem Gesicht die Herren Wange an Wange aneinandergelohnt die Entscheidung beobachteten. ‚Wie ein Hund!‘ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.“<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Franz Kafka: *Der Proceß*, Roman in der Fassung der Handschrift, hrsg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 1990, S. 240.

Der Zusammenhang beider Passagen ist schwerlich zu übersehen und ist doch immer auch unserem Willen zur Rekonstruktion, also zur Wiederaneignung eines vermeintlichen Ursprungs oder Originals unterworfen. Was der Text also performativ zeigt, widerspricht in gewisser Weise Jelineks eigener Deutung. Ihr sei es in der *Klavierspielerin* darum gegangen, zu zeigen, „[d]aß sozusagen der K. als Mann immerhin würdig ist, Opfer zu werden während die Frau noch nicht einmal würdig ist, Opfer zu werden. Sie kann sich weder als Täter noch als Opfer einschreiben.“<sup>251</sup> Dieser Interpretation ließe sich grade im Hinblick auf das Schreiben und Beschreiben der psychopathologischen Phänomene widersprechen, in denen die Figur der Klavierspielerin tatsächlich als Täterin und als Opfer inszeniert wird.<sup>252</sup>

Im Unterschied zu Kafkas K. wird Erika hier in ihrem selbstverletzenden Verhalten geschildert, als Figur, die sehr wohl in der Lage ist, eine männliche Subjektposition – wenn auch eine dezentrierte – einzunehmen. Kafka folgt in seinem Schlussteil eher dem Muster der klassischen Tragödie, wenn er den Helden am Ende scheitern lässt und ihn dem Tod überantwortet. Konstitutiv für die Tragödie ist unter anderem der Tod des Helden, der als sinnstiftendes Element das Genre bestimmt und dabei dessen paradoxe Struktur heraus stellt: dass nämlich die Identität und das eigene Selbst nur durch den Tod bewahrt werden kann.<sup>253</sup> Peter Szondi führt dies in seinem Buch *Versuch über das Tragische* aus, in dem er eine Interpretation des Königs Ödipus anstellt:

„Auf welche Stelle im Schicksal des Helden der Blick sich auch heftet, ihm begegnet jene Einheit von Rettung und Vernichtung, die ein Grundzug alles Tragischen ist. Denn nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen, um dem Untergang zu entgehen. Diese Grunderfahrung des Helden, die sich mit jedem seiner Schritte bestätigt, weicht erst zuletzt allenfalls einer anderen: daß es der Weg in den Untergang ist, an dessen Ende Rettung und Erlösung stehen.“<sup>254</sup>

Der Tod ermöglicht eine Aufbewahrung, eine Konservierung der Identität des Helden

---

<sup>251</sup> Neda Bei / Branka Wehowski: *Die Klavierspielerin*. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Die schwarze Botin 24, 1984, S. 46.

<sup>252</sup> Das Opfer „Frau“ ist für Jelinek vor allem anderen aber einer bestimmten Rollenzuschreibung zu verdanken, die Jelinek eben gerade als *Zuschreibung* unterwandern will. Vgl. Elfriede Jelinek: Das weibliche Nicht-Opfer. Frauen im KZ, Vortrag gehalten am 23.6.2004 im Jüdischen Museum Wien, in: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fopfer.htm> (Stand 01.11.2011).

<sup>253</sup> Vgl. Claudia Liebrand: Canetti, Kafka und Jelineks Roman D.K., S. 42-43.

<sup>254</sup> Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main: Insel 1961, S. 65.

als eine *festgeschriebene* Konstruktion von Selbstrettung und Selbstzerstörung.<sup>255</sup> Wie Claudia Liebrand feststellt, wird die Gattungsvorgabe von Kafka in mehrfacher Hinsicht unterlaufen. Er umgeht den tragischen Selbstentwurf, indem er eben nicht seine eigene Vernichtung, wie seine Vorbilder Ödipus, Penthesilea, Maria Stuart oder Johanna von Orleans, die dadurch immerhin eine mit der Figur assoziierte Sinnordnung und ethische Prinzipien errichten, einleitet. Ihrer Auffassung nach ist Jelineks Figur durchaus in der Lage, der Tragödientheorie „passgenauer“<sup>256</sup> nachzukommen. Wie Kafka lässt Jelinek aber „die Axiome der Tragödientheorie implodieren“<sup>257</sup>, indem sie die Selbsttötung zum autoaggressiven Verhalten gerinnen lässt. Die „höhere Sinnordnung ist herunterzurechnen auf die Zwänge von Erikas Psychopathologie.“<sup>258</sup> Die Selbstverletzung – aber auch ihr Voyeurismus und die sadistisch-masochistischen Handlungen – sind damit selbst intertextuell-intermediale Verweise, die geeignet sind, die metaphysische Struktur von Sinnzuschreibung als an der Struktur einer umfassenden Pathologie partizipierende aufzuweisen. Diese „Pathologie“ darf dann aber nicht einfach als Ausdruck von Krankheit verstanden werden, sondern als Strukturmoment, das an der Konstitution von Normalität maßgeblich beteiligt ist. Das Pathologische ist im Jelinek’schen Universum das Normale.<sup>259</sup>

In der Rezeption von Jelineks Texten und auch von ihrem Roman *Die Klavierspielerin* hat sich die Haltung sedimentiert, Jelinek trete ihren Figuren gegenüber kalt oder sogar zynisch auf.<sup>260</sup> Dass es jedoch vor allem Jelinek selbst ist, die diesen Lesarten durch ihre zahlreichen Kommentare und Lektüeranleitungen Vorschub leistet – oder wie im vorliegenden Kapitel gezeigt wurde, auch biographische Hinweise austreut, um die Leser in eine bestimmte Richtung zu lenken – bedeutet nicht, dass diese als solche auch eine notwendig Jelinek’sche Lektürehaltung nach sich ziehen muss. Es zeigt aber, wie sehr die Texte Jelineks über den eigentlichen Werkkorpus hinaus reichen und dementsprechend intertextuelle Vernetzungen verschiedener, auch sehr theoretischer Versatzstücke, eine tragende Rolle spielen. Man kann sagen, dass *Die Klavierspielerin* eben darum nicht auf der letzten Seite endet, sondern immer schon

<sup>255</sup> Vgl. Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen: Francke 1992, S. 6.

<sup>256</sup> Claudia Liebrand: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, S. 44.

<sup>257</sup> Ebd..

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Vgl. ebd., S. 43-44.

<sup>260</sup> Vgl. Hannes Fricke: *Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks „Die Klavierspielerin“*, S. 75.

andere Bezüge in den Text einbezieht und somit die Frage nach der Vermischung des Fremden und des Eigenen gestellt wird. Inszeniert wird hier in sehr prägnanten und ausführlichen Bildern die Figur der bösen Mutter, die ein Spiel von Machtdenken und Unterdrückung performiert und eben dadurch, entsprechend ihrer Bezugnahme in der theoretischen Literatur Lacans, die symbolische Ordnung in ein pervertiertes eheähnliches, symbiotisches Verhältnis mit ihrer Tochter verwandelt. In diesem Rahmen übernimmt sie die Rolle der väterlichen Instanz, die eifersüchtig über den Privatraum und die Körperfunktionen ihrer Tochter wacht und damit die Tochter zur Wunschmaschine degradiert, die konsequent die Pathologien einer fremdbestimmten Existenz ausbildet und auslebt.

In dieser Hinsicht ist der Roman auch nicht psychoanalytisch zu verstehen, obwohl er sich über weite Teile hinweg wie die „Krankengeschichte einer Masochistin lesen lässt“<sup>261</sup>. Dies wird nicht zuletzt durch die Oberflächlichkeit unterstrichen, die Jelinek ihren Figuren angedeihen lässt. Hedwig Appelt bringt diesen Umstand sehr präzise auf den Punkt, wenn sie feststellt, dass, wie in *Die Ausgesperrten* die Dimension des Unbewussten ausgeblendet würde, dies aber paradoxerweise gerade dadurch, dass sie ganz nach außen gekehrt und in Sexualität übersetzt sei und demnach weniger als passive Projektion psychoanalytischer Theoreme als vielmehr handelnde Protagonistin dessen auftrete, was die Psychoanalyse zu enthüllen versuche.<sup>262</sup>

Gerade der Aspekt der Oberfläche führt die Untersuchung von *Die Klavierspielerin* aber dann auf einen weiteren Aspekt der Rezeption. Der Roman wurde von Michael Haneke im Jahr 2001 verfilmt. Erika und Klemmer werden dabei als tragisches Liebespaar in den Vordergrund gerückt. Diese Verarbeitung soll im Kapitel 5 eingehender diskutiert werden.

---

<sup>261</sup> Hedwig Appelt: *Die leibhaftige Literatur*, S. 117.

<sup>262</sup> Vgl. ebd.: „So gewiss Mahler-Bungers recht hat mit der These, dass *Die Klavierspielerin* im Grunde ein Roman ist über die Absenz des Vaters und die damit verbundene Unfähigkeit der Tochter, ihr psychisches Geschlecht als ‚Frau‘ zu entwickeln, verbietet sich der Roman doch eben die Trauer um den verlorenen Vater, und genau das wäre vielleicht der Ansatzpunkt für eine adäquate psychoanalytische Interpretation.“

#### 4. Analyse von Romanen hinsichtlich der in ihnen dargestellten Psychopathologie – *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*

Der hochsensible Held, Des Essentes, wurde ein hochbegabter Experte in der Wissenschaft der Gerüche. Er war überzeugt, daß der Geruchsinn Freuden bot, die denjenigen von Auge und Ohr ebenbürtig waren. Jeder Sinn konnte neue Eindrücke empfangen, sowohl von sich aus als durch Übung, und konnte sich von den anderen trennen, sie koordinieren und ein eigentliches Kunstwerk schaffen. Nichts Abnormales lag tatsächlich darin, daß eine Kunst flüssige Riechstoffe voneinander schied, so wie andere Leute Tonwellen benutzten, um sie in verschiedenen Tonfärbungen aufs Ohr wirken zu lassen. (M. Guillot)<sup>263</sup>

*Das Parfum* ist nicht nur ein Kriminalroman oder ein aufs Olfaktorische fokussierter Text, sondern auch ein Werk über einen Künstler. Hier beschreibt Patrick Süskind den Werdegang eines Menschen zu einem Serienmörder, der sich selbst als Ursprung und Urheber seiner Kunst versteht. In seiner Kindheit verstoßen und verfolgt, und so zu einem Außenseiter der Gesellschaft gestempelt, entwickelt sich die Hauptfigur zu einem gewissenlosen Mörder, der schließlich ein tragisches Ende nimmt. Seine eigenen Bedürfnisse und sein Drang Höheres zu schaffen, sind ihm dabei wichtiger als ein Menschenleben. Das Buch vereint die Motive einer olfaktorische Welt, eines Geruchsgenies, von Hass, Gewalt und Fetischismus.

Obwohl das zentrale Thema des Romans die Nase, oder genauer die feinen – und manchmal gar nicht so feinen – Nuancen von Düften, Gerüchen und von Gestank ist, trifft diese Welt des flüchtigen eben auch auf eine Figur, die selbst keinen Geruch hat und darum eine andere, eine unheimliche Sphäre markiert. Der Roman handelt jedoch

---

<sup>263</sup> Marcell Guillot: On the Evocative Power of Perfumes, Nr. 3, Recherches, Paris: Roure Bertrand Dupont 1953, S. 2-3. Zitat nach: Edwin T. Morris: Düfte. Die Kulturgeschichte des Parfums, Düsseldorf: Patmos 2006, S. 66.

auch von der Verflüchtigung in einem ganz handfesten Sinne, von der Flucht eines Mörders.<sup>264</sup> Die damit verbundene Distanzierungsbewegung schlägt sich nicht zuletzt auch auf formaler Ebene nieder. Die Sprache, die Süskind heranzieht, um die Geschichte seines Protagonisten zu erzählen, ist in einem sterilen, gepflegten Ton gehalten. Sie steht damit im Gegensatz zu den teils *abjekten*<sup>265</sup> Inhalten und eben darum schafft sie auf Seiten des Rezipienten eine Distanzierung zu den teils grausamen und teils ekelhaften Bildern des Romans. Hier ist auch einer der wesentlichen Unterschiede zu Elfriede Jelineks Darstellung psychopathologischer Motive zu sehen. Wo Jelinek dem Leser ein gestörtes Verhältnis zur Sprache oder zumindest das pathologische der Sprache performativ vorführt, schafft Süskind sprachliche Laborbedingungen. Er umreißt in seiner von allen Missverständnissen gereinigten Wortwahl die genauen Rahmenbedingungen, unter denen sich ein Soziopath entwickeln kann, zeichnet dessen Genese nach und zeigt dem Leser, wie die Verbindung von Wahn und Genialität zur Kunst wird.

Weiter verlagert Süskind den Roman in die Zeit des 18. Jahrhunderts und an den Handlungsort der französischen Großstädte mit ihren ungefilterten Geruchsakkumulationen. Dem gegenüber ist der Erzähler in der Vermittlerrolle, durch die sowohl die Ereignisse als auch die Innenschau Grenouilles übertragbar werden. Der Erzähler ist dabei stets präsent, konzentriert sich vor allem auf seine Hauptfigur und lässt die Nebenfiguren weitestgehend unkommentiert. Erst nachdem sich die Wege der Protagonisten trennen, ergreift er Partei für deren je spezifisches Schicksal.<sup>266</sup>

Auch der Aufbau des Romans ist im Wesentlichen konventionell. Er besteht aus vier voneinander abgetrennten Teilen, deren Handlungen an unterschiedlichen Orten mit unterschiedlichen Figuren spielen. Die Geschichte wird von Geburt bis Tod des

---

<sup>264</sup> Zum postmodernen Wortspiel von Duft und Verduften vgl. Stefanie Kreuzer: Vom genieästhetischen ‚Duften‘ und postmodernen ‚Verduften‘ der Texte, Figuren und Autoren. Intertextuelle Referenzen in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, in: Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds, hrsg. von Andreas Blödorn / Christine Hummel, Trier: WVT 2008, S. 23.

<sup>265</sup> Der Begriff des Abjekts stammt von Julia Kristeva. Gemeint ist damit zunächst alles, was in einem Menschen Ekel und Abneigung hervorrufen Fäkalien, Leichen, aber auch Phobien vor bestimmten Tieren, wie z. B. Spinnen sind hierfür typisch. Das Abjekte ist in diesem Zusammenhang jedoch kein Objekt, sondern das Ich, das mit seinen Grenzen und seinen Ängsten konfrontiert wird. Im Angesicht des Abjekts wird die Allgegenwart des Todes den Menschen bewusst. In der kunstvermittelten Konfrontation mit Abjekten wird eine Auseinandersetzung mit Verdrängtem, Bedrohlichem und unzulässig Begehrtem angestoßen. Vgl. hierzu: Julia Kristeva: Powers of horror. An essay on abjection, New York: Columbia University Press 1982.

<sup>266</sup> Vgl. Bettina Pflügl: Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Die Aspekte „Genialität“ und „Wahnsinn“ in einer Bearbeitung des literarischen und gesellschaftlichen Kontextes, Saarbrücken: VDM Verlag 2009, S. 35-36.

Hauptprotagonisten umfasst und zeichnet dazwischen im Stile einer Biographie den Werdegang der Hauptfigur nach. Der erste Teil des Romans erzählt Geburt, Aufwachsen und Lehrjahre des Protagonisten in Paris. Im zweiten Teil geht er auf Wanderschaft mit dem Zweck, vor der Gesellschaft in der Metropole zu fliehen, die Geschichte hinter sich zu lassen, sich auf sich selbst zurückzuwerfen und die schöpferischen Anlagen zu kultivieren. Der dritte Teil zeigt Grenouille auf der Höhe seiner Kunst, als Parfumeur wie als Mörder. Im letzten Teil wird schließlich das Ende des Geruchsgenies beschrieben. Interessant für das vorliegende Thema ist, dass Süskind seine Figur durch ein signifikant pathologisches Seelenleben auszeichnet, das es im Folgenden genauer zu untersuchen gilt.

#### **4.1 Die psychopathologische Liebe: Talent oder Fluch? – Ein Genie ohne Geruch und Liebe**

*Das Parfum* verweist im Laufe des Geschehens auf unterschiedliche Entwürfe und Konzepte von Liebe, die an die physiologische Besonderheit von Grenouilles Geruchssinn gebunden sind. Beachtenswert ist dabei jedoch die paradoxe Konstruktion, in die Süskind seinen Protagonisten stellt. Einerseits ist dessen Gedanken- und Sprachwelt hochgradig von stereotypen Bildern von Liebe und erotischem Verlangen durchsetzt, andererseits erscheint Grenouille als manische Figur auf der Suche nach emotionaler Zuwendung, die sich bis zum Spannungspunkt einer Besessenheit steigert. „Ja, lieben sollten sie ihn, [...] lieben bis zum Wahnsinn“<sup>267</sup>, heißt es im Roman, doch scheint dieses zwanghafte Streben nach Liebesbesitz gleichwohl dem naiven Konzept von Liebe zu widersprechen, da ihm keine echte Empfindung korrespondiert. „Der Signifikant ‚Liebe‘ erweist sich hier, postmodern gesprochen, als ohne Signifikat.“<sup>268</sup> Wichtig ist dieses Motiv, weil es der einzige abstrakte Begriff ist, für

---

<sup>267</sup> Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogenes Taschenbuch 1994, S. 198 (weiterhin Zitatnachweise im Text als P.).

<sup>268</sup> Katja Schettler: Eros, Liebe und Lieblosigkeit in *Das Parfum*, in: *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*, hrsg. von Andreas Blödorn / Christine Hum-

den Süskind seine Figur sich tatsächlich interessieren lässt und die er im Laufe der Geschichte sogar selbst erfährt, wenn auch nur einseitig. Im Folgenden soll zunächst diesem Liebesmotiv in *Das Parfüm* weiter nachgegangen werden.

#### **4.1.1 Das Geruchsgenie ohne eigenen, individuellen Körpergeruch: Geruchlos und Lieblos – der Weg zur Selbstfindung**

##### **4.1.1.1 Die Geburt des Geruchsgenies und sein Überleben**

„Zu der Zeit, von der wir reden herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben stanken nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Lacken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßen Duft der Nachttöpfe. Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse und nach saurer Milch und nach Geschwulstkrankheiten. Es stanken die Flüsse, es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen, es stank unter den Brücken und in den Palästen. Der Bauer stank wie der Priester, der Handwerksgehilfe wie die Meistersfrau, es stank der gesamte Adel, ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, sommers wie winters. [...] Und natürlich war in Paris der Gestank am größten, denn Paris war die größte Stadt Frankreichs. Und innerhalb von Paris wiederum gab es einen Ort, an dem der Gestank ganz besonders infernalisch herrschte, zwischen der Rue aux Fers und der Rue de la Ferronnerie, nämlich den Cimetière des Innocents. [...] Und erst später, am Vorabend der Französischen Revolution, nachdem einige der Leichengräben gefährlich eingestürzt waren und der Gestank des überquellenden Friedhofs die Anwohner nicht mehr zu bloßen Protesten, sondern zu wahren Aufständen trieb, wurde er endlich geschlossen und aufgelassen, wurden die Millionen Knochen und Schädel in die Katakomben von Montmartre geschaufelt, und man errichtete an seiner Stelle einen Marktplatz für Viktualien.“ (P:5-7)

In diesen Höllenkreis des Gestanks lässt Süskind die Urszene seines Geruchsgenies stattfinden. Auf dem Fischmarkt in der Nähe des Friedhofs kommt Jean-Baptiste

---

mel, Trier: WVT 2008, S. 41.

Grenouille am 17. Juli 1738 zur Welt, wobei der Blick auf die Umstände seiner Geburt nicht minder Unmenschliches offen legt als den Gestank, in dem sie sich abspielt. „[A]us dem Mutterbauch in die Welt geworfen, abgenabelt nämlich auf dem Fischmarkt und nahe dem Friedhof in einem Gebrodel von verwesendem Fisch, Blut und Kot, und von der nicht minder monströsen Mutter für tot liegengelassen“<sup>269</sup>:

„Grenouilles Mutter wünschte, daß alles schon vorüber wäre. Und als die Preßwehen einsetzen, hockte sie sich unter ihren Schlachttisch und gebar dort, wie schon vier Mal zuvor, und nabelte mit dem Fischmesser das neugeborene Ding ab.“ (P:7-8)

Entgegen ihrer Erwartung ist der Säugling jedoch ganz und gar nicht tot oder zu schwach zum Leben, sondern setzt mit einem kräftigen Schrei ein Lebenszeichen, das zugleich auch das Todesurteil für dessen kindermörderische Mutter bedeutet. „Unter einem Schwarm von Fliegen und zwischen Gekröse und abgeschlagenen Fischköpfen“ (P:9) wird das Neugeborene entdeckt und die Mutter, die sich geständig zeigt, aufs Schafott gebracht. Süskind legt hier bereits etwas Unheimliches in die Figur, das in Kapitel 4.1.2 weiter diskutiert wird.

Die Ablehnung des Kindes zieht sich durch die Kindheitsgeschichte des kleinen Jean-Baptiste, der von einer Amme zur nächsten weitergereicht wird, weil, wie die Amme Jeanne zu Protokoll gibt, der Junge zu gierig sei, er sich an ihr vollfresse und somit keine Milch mehr für die anderen Kinder bleibe (vgl. P:11). Das wichtigste Argument ist jedoch, „er riecht überhaupt nicht“ (P:14). Der Amme wird die Figur des Pater Terrier zur Seite gestellt, der den Jungen zunächst wie seinen eigenen Sohn bei sich aufnimmt, der jedoch einen seltsamen Zug an ihm bemerkt, was ihn zunächst nachdenklich stimmt und schließlich beunruhigt. Es scheint, als wolle es ihn „ausriechen“ (Vgl. P:22-23). Er kommt sich dabei schutzlos vor und dies paradoxerweise im Angesicht eines Schutzbedürftigen. So kommt es, dass Grenouille schließlich zum Haus der Amme Madame Gaillard gebracht wird, die selbst dadurch auffällt, dass sie an *Anosmie* leidet. Durch einen Streich mit dem Feuerhaken zertrümmerte ihr Vater ihr als Kind die Nase, was sie für alle weiteren Gerüche resistent und für Emotionen unempfindlich macht. Süskind bereitet in dieser Figur bereits die intensive Verknüpfung von Geruch und Liebe vor, die sich als Motiv im weiteren Roman bis zur oben

---

<sup>269</sup> Werner Fritzen: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum.*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 68, Heft 4, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag 1994, S. 757.

beschriebenen Obsession verdichtet. Da dieser Mangel einen anderen Mangel – Grenouilles Geruchsfreiheit – verdeckt, wird Grenouille nicht verstoßen und verbringt die ersten Jahre seines Lebens bei Madame Gaillard. Dadurch erhält er die Möglichkeit, den genialen Zug seines absoluten Geruchssinns zu entfalten, was sich bezeichnenderweise dadurch äußert, dass er riechen lernt, noch bevor er zur Sprache kommt:

„Grenouille saß mit ausgestreckten Beinen auf dem Stapel, den Rücken gegen die Schuppenwand gelehnt, er hatte die Augen geschlossen und rührte sich nicht. Er sah nichts, er hörte und spürte nichts. Er roch nur den Duft des Holzes, der um ihn herum aufstieg und sich unter dem Dach wie unter einer Haube fing. Er trank diesen Duft, er ertrank darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte innerste Pore, wurde selbst Holz, wie eine hölzerne Puppe, wie ein Pinocchio lag er auf dem Holzstoß, wie tot, bis er, nach langer Zeit, vielleicht nach einer halben Stunde erst, das Wort »Holz« hervorwürgte.“ (P:32)

So lernt Grenouille sprechen. Nicht nur, dass er die Fähigkeit besitzt, Gerüche in ihren feinsten Nuancen wahrzunehmen, er ist auch in der Lage – ähnlich dem, was in der Akustik die Obertonanalyse leistet<sup>270</sup> – diese in ihre einzelnen Bestandteile zu zerlegen und anschließend in einem inneren Geruchskabinett zu archivieren. Dem biologischen Mangel der Geruchlosigkeit korrespondiert also eine übermenschliche Begabung der Wahrnehmung und des Gedächtnisses. Bereits im Alter von sechs Jahren besitzt er ein reiches Repertoire hunderttausender verschiedenster Gerüche, die er jederzeit abrufen, in seiner Erinnerung „riechen“ oder neu kombinieren kann:

„Mit sechs Jahren hatte er seine Umgebung olfaktorisch vollständig erfaßt. [...] und in der jeweiligen Einmaligkeit fest im Gedächtnis verwahrte. Zehntausend, hunderttausend spezifische Eigengerüche hatte er gesammelt und hielt sie zu seiner Verfügung, so deutlich, so beliebig, daß er sich nicht nur ihrer erinnerte, wenn er sie wieder roch, sondern daß er sie tatsächlich roch, wenn er sich ihrer wieder erinnerte; ja, mehr noch, daß er sie sogar in seiner bloßen Phantasie untereinander neu zu kombinieren verstand und dergestalt in sich Gerüche erschuf, die es in der wirklichen Welt gar nicht gab. Es war, als besäße er ein riesiges selbsterlerntes Vokabular von Gerüchen, das ihn befähigte, eine schier beliebig große Menge neuer Geruchssätze zu bilden [...].“ (P:34)

Das Geniale hierin ist also nicht nur die ins unermesslich gesteigerte olfaktorische Wahrnehmung, sondern auch ein ständig abrufbares und jederzeit verfügbares Gedächtnis. Wahrnehmung und Erinnerung fallen hier in eins. Wohlriechend oder stinkend macht für ihn dabei keinen Unterschied – er will nur alles begierig und wahllos

---

<sup>270</sup> Hier kann man den Vergleich mit Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* ziehen. Der Protagonist Johannes Elias Alder ist ein Gehörgenie, aber wie Grenouille ist sein Talent wie ein Fluch und bringt ihm am Ende den Tod. Vgl. Robert Schneider: *Schlafes Bruder*, 3. Aufl., Reclam: Leipzig 1992.

sammeln, was irgendwie duftet. Deswegen sind die Dinge, die er nicht riechen kann, für ihn uninteressant und er merkt sich ihre Namen nur sehr schwer. Was hierbei also keinen Platz hat, ist die Ausbildung eines moralischen Systems:

„Mit den Zeitwörtern, den Adjektiven und Füllwörtern hatte er es weniger. Bis auf ‚ja‘ und ‚nein‘ – die er übrigens sehr spät zu ersten Mal aussprach – gab er nur Hauptwörter, ja eigentlich nur Eigennamen von konkreten Dingen, Pflanzen, Tieren und Menschen von sich, und auch nur dann, wenn ihn diese Dinge, Pflanzen, Tiere oder Menschen unversehens geruchlich überwältigten. [...] So lernte er sprechen. Mit Wörtern, die keinen riechenden Gegenstand bezeichneten, mit abstrakten Begriffen also, vor *allem ethischer und moralischer Natur*, hatte er die *größten Schwierigkeiten* [Hervorhebung C.C.L]. Er konnte sie nicht behalten, wechselte sie, verwendete sie noch als Erwachsener ungern und oft falsch: Recht, Gewissen, Gott, Freude, Verantwortung, Demut, Dankbarkeit usw. – was damit ausgedrückt sein sollte, war und blieb ihm schleierhaft.“ (P:31-33)

Durch die Fixierung auf das Riechen und dessen Erhebung zum Primärsinn wird das Wahrnehmungsspektrum der anderen Sinne bei Grenouille stark eingeschränkt. Sogar den Blick ersetzt er durch die Nase, sodass er die Menschen riecht, noch bevor er sie visuell wahrnimmt. Eben dieses Talent wird ihm jedoch auch bei Madame Gaillard zum Verhängnis, die sich, als Grenouille ihre versteckten Geldreserven hinter einem Bretterschlag erschnuppert, vor dem Wunderkind zu ängstigen beginnt und ihn an den Gerber Grimal verkauft.

#### 4.1.1.2 Die Wiedergeburt des Genies

Beim Gerber Grimal, dessen zweifelhaften Charakter Grenouille bereits am Anfang erschnuppert, „wußte Grenouille, daß dieser Mann imstande war, ihn bei der geringsten Unbotmäßigkeit zu Tode zu prügeln“ (P:41). In diesem Umfeld äußerster Brutalität kommt es zum ersten einer Reihe bewusst verübter kapitaler Verbrechen. Grenouille greift den Duft eines Mädchens auf, dass er bis in einen Hinterhof verfolgt und dort ihres Geruches wegen tötet.

„Ihm war, als würde er zum zweiten Mal geboren, nein, nicht zum zweiten, zum ersten Mal, denn bisher hatte er bloß animalisch existiert in höchst nebulöser Kenntnis seiner selbst. Mit dem heutigen Tag aber schien ihm, als wisse er endlich,

wer er wirklich sei: nämlich nichts anderes als ein Genie; und daß sein Leben Sinn und Zweck und Ziel und höhere Bestimmung habe: nämlich keine geringere, als die Welt der Düfte zu revolutionieren; und daß er allein auf der Welt dazu alle Mittel besitze [...].“ (P:57)

Wichtig ist diese Geruchserfahrung für Grenouille nicht nur aufgrund ihres sinnstiftenden Charakters, sondern „sie beendet auch seine bisherige animalische Existenz“<sup>271</sup> und bringt ihn einen Schritt näher an eine Form von *Identität und Selbstbewusstsein*. Daher erfährt der Junge, der bis dahin als Ausgestoßener unter den Menschen existiert und sich hauptsächlich über seinen Geruchssinn orientiert, eine Art erster Bewusstwerdung oder geistiger Wiedergeburt. Süskind beschreibt hier nicht nur die Taten eines Mörders, sondern auch die *Geburtsstunde eines Genies*, die zugleich mit der Einsicht in das Verständnis und die Struktur der Düfte zusammenfällt. Diese Einsicht und die Erkenntnis über die singuläre Natur seines Talents führen zu einer Überschreitung des normalen Existenzkampfes hin zu einem Leben, dem seiner Genialität wegen eines höheren Wertes in der Gesellschaft beigemessen wird.<sup>272</sup> „Jetzt wurde ihm klar, weshalb er so zäh und verbissen am Leben hing: Er mußte ein Schöpfer von Düften sein. Und nicht nur irgendeiner. Sondern der größte Parfumeur aller Zeiten.“ (P:58)

Diese Zäsur trennt jedoch nicht nur die beiden Lebensphasen der vom Überlebenswillen geprägten Kindheit und der Geniephase, sie führt Grenouille auch zu den beiden bisher unentdeckten Charaktereigenschaften Ehrgeiz und Perfektionsdrang, denen er als Parfumeureselle nachkommen zu können hofft.

Im Hinblick auf den Kunstgedanken, der hier explizit ist, kann die sich vollziehende Wandlung noch von einem anderen Gesichtspunkt her betrachtet werden; von einer bloßen „Archivierung“ zu einer „Revolutionierung“ der Duftwelt. Dieser Wechsel von Passivität und Fremdbestimmung hin zu aktiver Gestaltung und Eigeninitiative ist auch der Ausgangspunkt für Grenouilles Ausbildung zum Parfumeur in der Werkstatt des berühmten Pariser Parfumeurs Giuseppe Baldini.

---

<sup>271</sup> Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder: Über Patrick Süskinds *Das Parfüm*, in: Literatur für Leser, Frankfurt a.M. / Bern u. a.: Lang 1989, S. 278.

<sup>272</sup> Vgl. hierzu auch Bettina Pflügl: Patrick Süskinds *Das Parfüm* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, S. 41.

#### 4.1.1.3 Die Begegnung mit Baldini

Es würde zu kurz greifen, würde man die Figur Baldinis ohne seinen Gegenspieler Pélissier betrachten, repräsentiert dieser doch das neuzeitliche Gegenstück zum mittelalterlich konnotierten Baldini. Stellt dieser noch den Typus des Künstlerhandwerkers dar, der seine Kreationen durch strenges Abmessen herstellt, so ist in jenem bereits der Geniegedanke des kreativen, aus sich selbst heraus schaffenden Künstlers verkörpert. Baldini kann sich jedoch nicht auf eine geniale Ader berufen, weshalb er quantitativ auch wenig aufzubieten hat. Eines von zwei seiner guten Rezepte hat er von seinem Vater geerbt, das andere einem fliegenden Händler abgekauft:

„Rose des Südens’ hatte er von seinem Vater geerbt und das Rezept für ‚Baldinis galantes Bouquet’ einem durchreisenden Genueser Gewürzhändler abgekauft. Die übrigen seiner Parfums waren altbekannte Gemische. Erfunden hatte er noch nie etwas. Er war kein Erfinder. Er war ein sorgfältiger Verfertiger von bewährten Gerüchen, wie ein Koch war er, der mit Routine und guten Rezepten eine große Küche macht und doch noch nie ein eigenes Gericht erfunden hat.“ (P:66-67)

Auf diese Weise kommt Baldini jedoch auch die Funktion einer Gegenfigur zu Grenouille zu. Indem hier eben kein Konkurrenzverhältnis, sondern eher eine komplementäre Anordnung zweier sich ergänzender Rollen etabliert wird, kann Grenouille seine Fähigkeiten entfalten, während Baldini auf der anderen Seite von diesen Fähigkeiten profitieren lernt. Wo Baldini mit Hingabe und Kritik die gesellschaftlichen Umstände analysiert, ist Grenouille unpolitisch, wo ersterer kaufmännisch denkt und handelt, kommt es letzterem nur auf die absolute Komposition an. Und am wichtigsten ist, dass Baldini der erste und der einzige Mensch ist, der in ihm ein geniales Kind sieht: „[...] ein olfaktorisches Genie, ein Wesen, auf dem die Gnade Gottes überreichlich ruhte, ein Wunderkind, [...]“ (P:99)

Für die Entwicklung Grenouilles, so der Kommentar von Wolfgang Hallet, kommen dieser Phase im Hause Baldinis zwei wesentliche Funktionen zu. Einerseits eine handwerkliche, die den Schützling mit der technischen Seite seiner Kunst vertraut macht und zum anderen eine gesellschaftliche, denn die Lehre verleiht ihm den „Mantel einer bürgerlichen Existenz; mindestens des Gesellentums, in dessen Schutz er seinen eigentlichen Leidenschaften frönen und seine eigentlichen Ziele ungestört verfolgen konnte“. (P:121) Als Handwerksgeselle erlangt Grenouille den Status einer vom Recht geschützten Person, wobei er im Laufe der Zeit lernt, sich der „konventi-

onellen Sprache der Parfümerie“ (P:120) zu bedienen.<sup>273</sup>

Die Ausbildung weckt jedoch noch einen weiteren Charakterzug, der im späteren Verlauf des Romans Überhand gewinnt. Grenouille beginnt sich mit zunehmendem Selbstbewusstsein den ihn umgebenden Menschen überlegen zu fühlen. Er tauscht das Gefühl der Andersheit gegen das der Allmacht. Auf diese Weise wird sein Denken zusehends blasphemischer und prometheisch durchsetzt.<sup>274</sup> Wichtig ist jedoch, dass es Süskind hier auf die gesellschaftliche Fundierung der künstlerischen Vision ankommt. Das Genie verkommt zur tierischen Existenz, wo der bürgerliche Unterbau fehlt. „Den eigentlichen Prozess der Sozialisation vollzieht Grenouille aber nicht inmitten der Gesellschaft und in der Interaktion mit ihr, sondern durch den vollständigen Rückzug: Grenouille wählt den Weg ins Einsiedlerdasein.“<sup>275</sup>

#### 4.1.1.4 Einsamkeit und Verpuppung von Grenouille

Nach dem Ende seiner Gesellenzeit, die mit dem Tod Baldinis quittiert wird, folgt Grenouille im wahrsten Sinne des Wortes seiner Nase. Diese führt ihn zum „Magnetpol der größtmöglichen Einsamkeit“ (P:152), weg von den Menschen und tief ins Gebirge hinein, in den Plomb du Cantal. Erst wo der Geruch der Menschen völlig vergeht, kommt er zum Stillstand, wobei dieses Loskommen vom menschlichen Geruch der Entwöhnung von einem Rauschmittel gleichkommt. „Er war dem verhaßten Odium entkommen! Er war tatsächlich vollständig allein! Er war der einzige Mensch auf der Welt!“ (P:154) „Der unter den Menschen immer Einsame, feiert an diesem Punkt das Erreichen einer geographischen Einsamkeit.“<sup>276</sup> Diese Einsamkeit wird begleitet von einem Gefühl der Freude: „Er war tatsächlich vollständig allein! Er war der einzige Mensch auf der Welt! Ein ungeheurer Jubel brach in ihm aus.“ (P:154-155) Mit der Einsamkeit wird auch ein atheistisches Gefühl der Sicherheit in

---

<sup>273</sup> Vgl. ebd., S. 281.

<sup>274</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>275</sup> Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder, S. 281.

<sup>276</sup> David Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit. Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005, S. 93.

ihm stark: „Er lag im einsamsten Berg Frankreichs fünfzig Meter tief unter der Erde wie in seinem eigenen Grab. Noch nie im Leben hatte er sich so sicher gefühlt – schon gar nicht im Bauch seiner Mutter.“ (P:156)<sup>277</sup>

Eberhard Elbing weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass in psychodynamischer Ausrichtung Freud vom „Gefühl des Ozeanischen“<sup>278</sup> gesprochen habe, das mit einem „ursprünglichen Gefühl von Integration ins Universum“<sup>279</sup> vergleichbar sei. Dieses ozeanische Gefühl der Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit, welches zur Quelle der Religiosität werden könne, verweise auf die „primitive Form des Bewusstseins, eines Bewusstseins auf der Basis eines undifferenzierten Ichs“<sup>280</sup>. Das ursprüngliche Ich erfahre auf diese Weise eine komplette Verknüpfung mit dem Universum, ein „dionysisches Erleben einer allumfassenden Einheit, fern jeder Trennung von Selbst und Welt“<sup>281</sup>. Dahingegen weise Freud zufolge das reife, differenzierte Ich eine „gelungene Trennung von Selbst und introjizierter Objektbesetzung auf“<sup>282</sup>. Dem ursprünglichen Ich fehle trotz Bewusstsein noch das Selbstbewusstsein, welches für das reife, differenzierte Ich signifikant sei.

„Mit zunehmender Ausdifferenzierung von Selbst und Ich wird dem Individuum bewusster, dass das totale Eingebundensein des ursprünglichen Selbst sich als vergänglich, als kapriziöse Eintagsfliege, als verlockende und zugleich bedrückende Fata Morgana erweist. Die hiermit verbundene Vergänglichkeits- und Verlust Erfahrung konstituiert sich aus dem zunehmenden Bewusstwerden des Faktums, daß der Reichtum des Eingebundenseins zugleich ein vielfältiges Abhängigsein von anderen ist, daß es neben dem eigenen Selbst noch andere gibt, die keineswegs immer in gütiger Weise mit dem eigenen Sein verbunden sind, daß die eigene Bedeutung und Wichtigkeit keineswegs für die anderen bzw. die Welt so unabdingbar ist, wie es das kindliche Omnipotenzempfinden nahelegt.“<sup>283</sup>

Nach Freuds Auffassung ist es eben jenes Gefühl der Abwesenheit, das den Ursprung der Angst beim Kind ausmacht.<sup>284</sup> Dunkelheit und Finsternis fungieren in dessen Denken als Symbole einer existentiellen Einsamkeit, wohingegen Licht das Symbol der Präsenz und der Verbindung mit anderen repräsentiert.<sup>285</sup> Pathologische und

---

<sup>277</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>278</sup> Ebd., S. 79.

<sup>279</sup> Ebd.

<sup>280</sup> Eberhard Elbing: Einsamkeit. Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze, Göttingen: Hogrefe 1991, S. 38.

<sup>281</sup> Ebd.

<sup>282</sup> Ebd.

<sup>283</sup> Ebd.

<sup>284</sup> Vgl. David Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind, S. 79-80.

<sup>285</sup> Eberhard Elbing: Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze, S. 39. Elbing bezieht sich auf: Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, II. Teil:

chronische Einsamkeit sind Ausdruck „narzisstischer Gekränktheit, Folge des Verlustes des narzisstischen Bildes des eigenen Selbst.“<sup>286</sup>

Dieser besondere Komplex in der Entwicklung Grenouilles und dessen Ich-Konstitution verlaufen analog zu Lacans Theorie des Spiegelstadiums, auch wenn die Imagination der Allmacht erst sehr spät, in der Einsamkeit der Höhle hervortritt. Hierbei steht im Roman jedoch weniger der Verlust des narzisstischen Selbstbildes als vielmehr die Wiederkehr desselben im Zentrum.<sup>287</sup> Gerade im Hinblick auf die im vorherigen Kapitel beschriebene Wiedergeburt scheint es so, als trete die Figur hier zurück hinter das Spiegelstadium, das sie zunächst nicht mehr zu überschreiten wagt, da es gemessen an ihrer Begabung keine passende Reflexion unter den Menschen gibt und ihr folglich keine andere Wahl als die Selbstreflexion bleibt. Über Grenouilles Narzissmus wird in Kapitel 4.2.1. genaueres in Erfahrung gebracht.

Auf dem Plomb du Cantal befindet sich Grenouille in kompletter Isolation und verbringt sieben Jahre in dieser Einsamkeit, in der er sich einzig und ungestört auf sich selbst konzentrieren kann, ohne dass hier ein Ende dessen in Sicht scheint. In dieser Stasis gleicht er, wie Bettina Pflügel deutlich macht, einem Scheintoten mehr als einer lebendigen Person, wobei er in der Abgeschlossenheit der Höhle eine Läuterung erfährt. In dieser Phase leistet er eine intensive Reflexionsarbeit.<sup>288</sup>

Obwohl dieser Selbstbezug in einer menschenfeindlichen und wilden Umgebung stattfindet, ist dies auch ein wichtiger weiterer Schritt zu seiner menschlichen Identität, indem er die Gegenwart gedanklich zum ersten Mal hinter sich lässt und eine Zeiterfahrung in sein Bewusstsein eingeht. Diese ist für menschliches Bewusstsein typisch und umfasst die Erinnerung und die Arbeit am Gedächtnis. Diese innere Umstellung läuft jedoch konträr zu der erwartbaren äußeren Verwandlung Grenouilles, der mit zunehmender Zeit immer mehr verwahrlost und letztendlich den Unterschied zwischen Tier und Mensch im Auge der Betrachter verwischt: „Manche sagten, er sei kein richtiger Mensch, sondern eine Mischung aus einem Menschen und einem Bären, eine Art Waldwesen.“ (P:177)

Ziel dieser seltsamen Einsiedelei ist jedoch nicht einfach die Menschwerdung Grenouilles, sondern die Erschaffung des „Großen Grenouille“ (P:305), der ähnlich

---

Allgemeine Neurosenlehre, Frankfurt am Main: Fischer, S. 393ff.

<sup>286</sup> Elbing: Einsamkeit. Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze, S. 39.

<sup>287</sup> Vgl. David Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit, S. 79-80.

<sup>288</sup> Vgl. Bettina Pflügel: Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, S. 42-43.

Nietzsches Übermensch ein Eroberer und Schöpfer eines neuen Reiches ist, das vollkommen nach den Längen- und Breitengraden seiner eigenen Ideen formatiert und nach seinen olfaktorischen Gesetzen reguliert ist.<sup>289</sup> Auf diese Weise gewinnt er ein Bewusstsein seiner genialen Kräfte und auch von der Macht, die ihm durch diese Begabung zuteil werden kann. Paradoxiertweise korrespondiert hier der äußerliche Austritt aus der menschlichen Gemeinschaft einem Austritt aus der *nicht* selbst verschuldeten Unmündigkeit, dies jedoch zum Zweck, umso entschiedener mit neuer Kraft, Entschlossenheit und Kreativität in die Welt der Menschen zurückzukehren.<sup>290</sup>

Ausschlaggebend für seine Rückkehr und auch für den damit verbundenen Mord an den vierundzwanzig Mädchen ist die folgenschwere Entdeckung, dass Grenouille selbst keinen Geruch trägt:

Er legte Zeige- und Mittelfinger der linken Hand unter die Nase und atmete zwischen den Fingerrücken hindurch. Er roch die feuchte, anemonenwürzige Frühlingsluft. Von seinen Fingern roch er nichts. Er drehte die Hand um und schnupperte an ihrer Innenseite. Er spürte die Wärme der Hand, aber er roch nichts. Nun krepelte er den zerschlissenen Ärmel seines Hemdes hoch, vergrub die Nase in der Ellbogenbeuge. Er wußte, daß dies die Stelle war, wo alle Menschen nach sich selber riechen. Er jedoch roch nichts. Er roch auch nichts unter seiner Achsel, nichts an den Füßen, nichts am Geschlecht, zu dem er sich, so weit es ging, hinunterbeugte. Es war grotesk: Er, Grenouille, der jeden anderen Menschen meilenweit erschnuppern konnte, war nicht imstande, sein weniger als eine Handspanne entferntes eigenes Geschlecht zu riechen! (P:172-173)

In der Mitte des 18. Jahrhunderts, so stellt Alain Corbin in seiner Kulturgeschichte des Geruchs dar, kommt es zu einer „Revolution der Wahrnehmung“<sup>291</sup>, in deren Zentrum der Geruch steht. Der Geruchssinn bekommt vor allem in der medizinischen und anthropologischen Wahrnehmung erkenntnisstiftenden Einfluss. Von nun an ist es nicht mehr der allgemeine Verstand, sondern der Körpergeruch, der die Beziehungen zwischen den Menschen regelt. Vor allem die „Sympathisten“, die diese Theorie zu einem wichtigen Fundament ihres Weltbildes machen, berufen sich vehement auf diese Idee, deren Vordenker meinen, dass „Männer und Frauen von Teilchen einer unsichtbaren Materie, genannt sympathische Materie, umgeben sind, dass diese Teilchen auf unsere Sinne einwirken und dass selbige Einwirkung Zuneigung oder Abneigung, Sympathie oder Antipathie erzeugt.“<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> Vgl. Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder, S. 282.

<sup>290</sup> Vgl. ebd.

<sup>291</sup> Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Berlin: Wagenbach 1984, S.33.

<sup>292</sup> Tiphaigne de la Roche: L'amour dévoilé ou le système des sympathistes, Paris 1749, S. 45; hier zit.

*Was also mit dem Geruch verloren geht, ist die Fähigkeit zur menschlichen Beziehung überhaupt.* Für die Medizin der Zeit, in welcher der Roman spielt, war der Faktor des Körpergeruchs von noch fundamentalerer Bedeutung, wie der Arzt Théophile de Bordeu in seinem im Jahr 1763 erschienenen Buch über chronische Krankheiten bemerkt:

„Jeder organische Teil des lebenden Körpers hat seine eigene Art zu sein, zu wirken, zu riechen und sich zu bewegen: jeder hat *seinen Geschmack*, seine Struktur, seine innere und äußere Form, *seinen Geruch*, sein Gewicht und seine Art zu wachsen. [Jedes Organ verbreitet] in seiner Umgebung, seiner Atmosphäre, seinem Bereich *unverwechselbare Ausdünstungen, Geruchsschwaden, die seine Eigenschaften und Merkmale übernommen haben, ja die im wahrsten Sinne des Wortes Teil seiner selbst geworden sind.*“<sup>293</sup> [Hervorhebungen C.C.L.]

Zusammenfassend kann man also sagen, dass das Riechen die physische Existenz zu einem wesentlichen Grade mitbestimmt und umgekehrt, dass nur das existiert, was auch geruchlich wahrnehmbar ist. *Wer oder was also keinen Geruch hat existiert nicht.*<sup>294</sup> Unter diesem Vorzeichen liegt der Schrecken Grenouilles nahe, den er bei der Entdeckung dieses Umstandes erleidet: „Was er jetzt empfand, war die Angst, über sich selbst nicht Bescheid zu wissen.“ (P:175) Das Fehlen des Geruchs bedeutet in diesem Zusammenhang jedoch noch etwas anderes. Er steht damit außerhalb eines, wenn man so will, olfaktorischen Medienverbundes, der in der unterschwelligeren, weil vom Rauschen der Gerüche (man erinnere sich hier kurz an die eingangs geschilderte Stadtszene) vollkommen überlagerten Sinnwelt statthat. Grenouille fungiert hierbei ganz im Sinne der Informationstheorie als Rauschfilter, der selbst aber kein Rauschen erzeugt und ergo sowohl innerhalb als auch außerhalb dieses Medienverbundes steht.

„Wenn also Grenouille nahe bei sich sein will, dann ist er nirgendwo, denn im olfaktorischen Sinn ‚ist‘ Grenouille nicht. Und deshalb ist seine Einsamkeit tatsächlich die größte, die denkbar ist – vollständige Abwesenheit äußerer Sinnesreize, die normalerweise nie absolut sein kann, weil zumindest der eigene Körper noch eine Mindestreizung darstellt.“<sup>295</sup>

Die Einsamkeit von welcher der Ausgegrenzte betroffen ist, wird von dem Psychologen Georg Dietrich folgendermaßen bestimmt:

---

nach Corbin: Pesthauch und Blütenduft, S. 63f.

<sup>293</sup> Théophile de Bordeu: *Recherches sur les maladies chroniques*, Paris 1775, Band 1, S. 378; hier zit. nach Corbin: Pesthauch und Blütenduft, S. 53.

<sup>294</sup> Vgl. Christian Klein: „Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem...“: Lust und Ekel in *Das Parfum*, in: *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*, hrsg. von Andreas Blödorn / Christine Hummel, Trier: WVT 2008, S. 57-58.

<sup>295</sup> Frank Degler: *Asthetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds Der Kontrabaß, Das Parfum und Rossini*, Berlin – New York: De Gruyter, S. 210.

„Bindung mit sich selbst bedeutet, daß einerseits das stellungnehmende, Selbstbewertungen vornehmende Zentrum der Persönlichkeit mit der gesamten Persönlichkeit grundsätzlich einverstanden ist, daß also der Mensch sich selbst in einer sehr elementaren Weise riechen, annehmen und lieben kann; und andererseits, daß die Persönlichkeit immer wieder erfahren kann, daß sie als ein einheitliches und organisiertes Ganzes funktioniert [...] Lösung von sich selbst und damit Einsamkeit mit sich selbst bedeutet dann im Gegensatz dazu, daß die Person einerseits mit sich selbst nicht einverstanden ist, daß sie sich nicht riechen und akzeptieren kann, daß sie Selbstentfremdung und Selbsthaß lebt; und andererseits, daß die Person das Gefühl hat, daß ihre psychischen Funktionen nicht harmonisch miteinander wirken, sondern gelöst voneinander funktionieren oder sich gar in Auflösung befinden.“<sup>296</sup>

Grenouille selbst stürzt also nicht zu unrecht in eine *Identitätskrise*. Er, der dem Geruch auf der Spur ist wie niemand sonst auf der Welt, hinterlässt selbst keine geruchliche Signatur, so dass er im Verlauf des Romans immer auf die Kompensation eines künstlichen – oder künstlerischen – Geruchsersatzes angewiesen sein wird. Oder, wie David Freudenthal sehr treffend kommentiert: „Nur das Fingieren von Realität mittels einer Geruchsmaske, das artifizielle Synthetisieren einer Geruchsidentität scheint noch eine Möglichkeit, den Mangel an Normalität auszugleichen.“<sup>297</sup>

#### **4.1.2 Tiermetaphern als Symbole von Unmenschlichkeit und Lieblosigkeit**

Die Sonderstellung, die Grenouille durch seine Verortung zwischen gesellschaftlichem Außenseiter und der genialen Künstlernatur einnimmt, verdient besondere Beachtung, zieht sie sich gerade im Hinblick auf den unmenschlichen Namen durch den gesamten Roman. Interessanterweise wird im Roman dieser Unterschied zwischen den normal in der Gesellschaft lebenden Menschen und dem Genie, das sich durch eine übermenschliche Begabung von diesen abhebt, durch Tiervergleiche anschaulich gemacht. „[Der] solitäre Zweck, das Scheusal, der Unmensch Grenouille, der Liebe nie empfunden hatte und Liebe niemals inspirieren konnte, [...]“ (P:242) wird durch die Enteignung des ihm eigenen Namens jedoch nicht einfach herabgewürdigt, viel-

---

<sup>296</sup> Georg Dietrich: Der einsame Mensch in der Dichtung. Literaturpsychologie der Einsamkeit und der Einsamkeitsbewältigung, Regensburg: Roderer 1989, S. 173.

<sup>297</sup> David Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit, S. 99.

mehr unterstreicht die Vielfalt der Namensgebung einmal mehr die Vielfältigkeit der Projektionsversuche, die der Autor seiner Hauptfigur angedeihen lässt.

Von der Welt der Menschen bleibt er in einer getrennten Existenz verhaftet, was sowohl durch seinen „Froschnamen“<sup>298</sup> als auch durch sein Aussehen markiert wird. Diese geruchlose „kleine schwarze Kröte“ (P:96) erzeugt Ablehnung und Angst vor seinem prometheischen Talent.<sup>299</sup>

Schon in der Frühgeschichte, dessen bestes Beispiel die Phase bei der Amme Jeanne Bussie ist, wird behauptet, dass ihr unheimlicher, unriechbarer und unstillbarer Säugling Grenouille seine Ziehmutter „leergepumpt“ (P:11) habe, dass er „der Bastard“ (P:11) und „vom Teufel besessen“ (P:14) sei. Pater Terrier, der als ein aufgeklärter Geistlicher davon überzeugt ist, dass dies jedoch nicht in den Bereich des Möglichen fällt, da nur eine „voll ausgebildete Seele“ (P:14) vom Teufel besessen sein könne, ist beim Anblick des ihn auswitternden Kleinkindes in Anbetracht seiner von „schleimigem Schleier überzogenen“ (P:22) Augen jedoch jäh vom Gegenteil überzeugt. Grenouille wird plötzlich zu einem „fremde[n], kalte[n] Wesen“ und zu einem „feindselige[n] Animal“ umstilisiert, sodass auch den Geistlichen der Affekt packt und er das Kleinkind beinahe „in einem Anflug von Ekel wie eine Spinne von sich geschleudert“ (P:24) habe. Nicht nur Pater Terrier hat diese Haltung, auch die anderen Kinder bei Madame Gaillard empfinden dasselbe. Sie haben Angst vor ihm und möchten ihn vernichten:

„Die andern Kinder dagegen spürten sofort, was es mit Grenouille auf sich hatte. Vom ersten Tag an war ihnen der Neue unheimlich. Sie mieden die Kiste, in der er lag, und rückten auf ihren Schlafstellen enger zusammen, als wäre es kälter geworden im Zimmer. [...] Sie versuchten es noch ein paarmal, vergebens. Ihn direkt zu erwürgen, am Hals, mit eigenen Händen, oder ihm Mund oder Nase zu verstopfen, was eine sicherere Methode gewesen wäre, das wagten sie nicht. Sie wollten ihn nicht berühren. Sie ekelten sich vor ihm wie vor einer dicken Spinne, die man nicht mit eigener Hand zerquetschen will.

Als er größer wurde, gaben sie die Mordanschläge auf. Sie hatten wohl eingesehen, daß er nicht zu vernichten war. Stattdessen gingen sie ihm aus dem Weg, liefen davon, hüteten sich in jedem Fall vor Berührung. Sie haßten ihn nicht. Sie waren auch nicht eifersüchtig oder futterneidisch auf ihn. Für solche Gefühle hätte es im

---

<sup>298</sup> Christian Klein kommentiert die Etymologie des Namens wie folgt: „Der Name Grenouille bedeutet bekanntlich Frosch oder Kröte auf Französisch. Sein Name ist schon animalische Referenz, korrespondiert mit der Bildlichkeit, die Süskind auch an anderen Stellen verwendet, um das Abstoßende des Protagonisten zu beschreiben.“ Christian Klein: Lust und Ekel in *Das Parfum*, S. 55-56. Es bleibt jedoch zu vermuten, warum gerade das Bild des Frosches einen besonderen Ekel erzeugen soll. Möglicherweise, so lässt sich hier über die Rezeption spekulieren, greift der Roman mit seinen Projektionsangeboten bereits über dessen eigene Grenzen auf die Interpretation über. Dies zu untersuchen wäre jedoch einer anderen Arbeit vorbehalten.

<sup>299</sup> Vgl. Bettina Pflügl: Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, S. 37.

Hause Gaillard nicht den geringsten Anlaß gegeben. Es störte sie ganz einfach, dass er da war. Sie konnten ihn nicht riechen. Sie hatten Angst vor ihm.“ (P:30)

Auch für Baldini bedeutet die Beziehung zu Grenouille eine Art Pakt mit dem Teufel, weil er Grenouilles olfaktorischem Talent seinen finanziellen Wohlstand und sein „europäische[s] Ansehen“ (P:114) verdankt. So verfällt er dem Glauben – oder anders gesprochen, er antizipiert –, „er müsse auf irgendeine Weise dafür bezahlen, dass er sich mit diesem Menschen eingelassen [hat]“ (P:141). Als Grenouille ihn schließlich verlässt, gesteht er sich ein, dass er „den Kerl nie gemocht“ (P:141) hat: er „hatte ihm noch nie die Hand gegeben. Er hatte überhaupt immer vermieden, ihn [Grenouille] zu berühren, aus einer Art frommem Ekel, so, als bestände die Gefahr, daß er sich anstecke an ihm, sich besudele.“ (P:140-141) Auch in der Umgebung von Grasse wird Grenouille nach der Entdeckung seiner Morde von der Bevölkerung als ein „mädchenmordende[s] Monster“ (P:251) bezeichnet, das „überirdische Fähigkeiten“ besitzt und „ganz gewiß mit dem Teufel im Bund“ steht oder sogar „selbst der Teufel“ (P:283) ist.<sup>300</sup>

Für den Leser bleiben diese narrationsinternen Vermutungen freilich vor dem Hintergrund eines Wissensvorsprungs unglaublich. Grenouilles physische Verunstaltung rührt nicht von einer Verwandtschaft mit dem Teufel her, sondern von einem „Sechsmetersturz in einen Brunnen“ (P:27). Auch Madame Gaillards Annahme, dass Grenouille als Kleinkind bereits „übernatürlich[e] Fähigkeiten und Eigenheiten besaß“ (P:36), wie etwa die hellseherischen Fähigkeiten oder das sichere Bewegen in dunklen Räumen (Vgl. P:35f-36), müssen für den Leser immer nur wieder auf die Figurenebene verweisen.<sup>301</sup>

Die gespenstischen Begabungen Grenouilles werden zudem durch die Erzählerinstanz gebrochen: „Daß er dies alles freilich nicht sah, nicht mit Augen sah, sondern mit seiner immer schärfer und präziser riechenden Nase erwitterte [...] darauf wäre Madame Gaillard im Traume nicht gekommen [...].“ (P:36) Obwohl Grenouille vom auktorialen Erzähler und seinen Kontaktpersonen mit unzähligen und unterschiedlichsten Metaphern charakterisiert wird, wie zum Beispiel „Kröte“ (P:96), „Animal“ (P:24), „Spinne“ (P:24), „Hund“ (P:116) oder „Krebs“ (P:168), ist das prägnanteste Bild von allen jedoch die Tiermetapher vom „Zeck“ (P:27), weil darin am stärksten der parasitäre Zug zum Ausdruck kommt, mit dem Grenouille von Kindes an charak-

---

<sup>300</sup> Vgl. Stefanie Kreuzer: Intertextuelle Referenzen in *Das Parfum*, S. 33-34.

<sup>301</sup> Vgl. ebd., S. 34.

terisiert wird:

„Oder wie jener Zeck auf dem Baum, dem doch das Leben nichts anderes zu bieten hat als ein immerwährendes Überwintern. Der kleine häßliche Zeck, der seinen bleigrauen Körper zur Kugel formt, um der Außenwelt die geringstmögliche Fläche zu bieten; der seine Haut glatt und derb macht, um nichts zu verströmen, kein Bißchen von sich hinauszutranspirieren. Der Zeck, der sich extra klein und unansehnlich macht, damit niemand ihn sehe und zertrete. Der einsame Zeck, der in sich versammelt auf seinem Baume hockt, blind, taub und stumm, und nur wittert, jahrelang wittert, meilenweit, das Blut vorüberwandernder Tiere, die er aus eigener Kraft niemals erreichen wird. [...] So ein Zeck war das Kind Grenouille.“ (P:29)

Aber nicht nur in seiner Entwicklung, sondern auch in seinem äußerlichen Erscheinungsbild gleicht er einer Zecke. Süskind beschreibt den jungen Grenouille folgendermaßen: „Er war, als er heranwuchs, nicht besonders groß, nicht stark, zwar häßlich, aber nicht so extrem häßlich, daß man vor ihm hätte erschrecken müssen. Er war nicht aggressiv, nicht link, nicht hinterhältig, er provozierte nicht. Er hielt sich lieber abseits.“ (P:31)

Grenouille erscheint als Parasit, der die Lebenskraft anderer ausnutzt, um zu überleben, der aber auch ähnlich dem blutsaugenden Insekt, das ihm seinen Namen leiht, die Gerüche der anderen in sich aufnimmt und dadurch seinen Überlebenskampf führt. Um zu überleben kämpft der Zeck Grenouille gegen alles, sogar gegen seine eigene Mutter:

„Der Schrei nach seiner Geburt, der Schrei unter dem Schlachttisch hervor, mit dem er sich in Erinnerung und seine Mutter aufs Schafott gebracht hatte, war kein instinktiver Schrei nach Mitleid und Liebe gewesen. Es war ein wohlwogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene gegen die Liebe und dennoch für das Leben entschieden hatte.“ (P:28)

Nicht nur markiert der Schrei hier das Todesurteil für die eigene Mutter, sondern antizipiert er als nicht artikuliertes Naturgeräusch auch in gewisser Hinsicht einen animalischen Zug, der in seiner Entwicklung immer wieder zum Tragen kommt. „Er war von Beginn an ein Scheusal. Er entschied sich für das Leben aus reinem Trotz und aus reiner Boshaftigkeit.“ (P:28) Aus diesem Grund ist Hallet der Meinung:

„Grenouille bleibt nichts anderes übrig, als diese animalische Existenz zu akzeptieren und seinerseits auf Liebe, Mitleid und alle Menschlichkeit zu verzichten. [...] So ist es nicht verwunderlich, dass der in die norm- und gesetzlose Welt seiner Mutter geworfene und mit Unmenschlichkeit und Lieblosigkeit konfrontierte Grenouille ohne jeden Maßstab, ohne Leitlinie ins Leben entlassen wird.“<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder, S. 277.

Die Konklusion ist bekannt: Grenouille wird auf diese Weise von seiner gesellschaftlichen Umwelt von Beginn an zu einem anderen gemacht, der, wie oben schon angedeutet im Sinnbild des Zecks ein auf allen Ebenen parasitäres Dasein führt.

„Er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck, [...]. Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe – oder wie die ganzen Dinge hießen, deren ein Kind angeblich bedurfte – waren dem Kinde Grenouille völlig entbehrlich. Vielmehr, so scheint uns, hatte er sie sich selbst entbehrlich gemacht, um überhaupt leben zu können, von Anfang an.“ (P:27-28)

Die Parallele zwischen den beiden Daseinsweisen, zwischen Grenouille und der gemeinen Zecke, werden somit deutlich. Beiden ist eine wesentliche Form der Zurückgezogenheit und in gewissem Sinne der Unsichtbarkeit gemeinsam. Wo sich der eine als „Blutsauger“<sup>303</sup> erweist, hält sich der andere an das Aufsaugen von Gerüchen. Sowohl die Zecke als auch Grenouille teilen eine Genese, in der sie ihre jeweilige Kunst perfektionieren. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch in der physischen Manifestation des jeweiligen Parasitentums. Wo die Zecke Blut saugt, hinterlässt sie naturgemäß Spuren (und überträgt eventuell Krankheiten), Grenouille muss für die Spur, die er konservieren möchte auf die Technik der Parfümherstellung zurückgreifen.

Die Figur wird durch den Vergleich in eine Differenz gestellt, die auf der einen Seite besagt, dass ein Maximum an Lebenswillen in ihm vorherrscht, den er sich zum Preis einer sozialen Verarmung erkaufte. Mehr noch verweist die Metapher des Bakteriums auf eine nicht näher bestimmte Ansteckungsgefahr, die sich im Roman sehr abstrakt in den Todesfällen abzeichnet, die Nikolaus Förster in seinem Buch *Die Wiederkehr des Erzählens* als „mysteriös“<sup>304</sup> bezeichnet. Grenouilles Mutter wird auf Grund eines Schreis ihres Sohnes als Kindsmörderin auf dem Schafott hingerichtet: „[Man], macht [...] ihr den Prozeß, verurteilt sie wegen mehrfachen Kindermords und schlägt ihr ein paar Wochen später auf der Place de Greve den Kopf ab.“ (P:9) Grenouilles Amme, Madame Gaillard, wünscht sich lebenslang, den privaten Tod und nicht einen öffentlichen, wie den ihres Mannes. Dieser Wunsch bleibt jedoch unerfüllt. Als sie durch die Wirren der Revolution verarmt, stirbt sie schließlich mit 110 Jahren im selben Krankenhaus, in dem schon ihr Mann gestorben war. (Vgl. P:39-40)

---

<sup>303</sup> Dieter Matthes / Carla Matthes: *Plagegeister des Menschen. Schmarotzer in und an uns*, Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung 1974, S. 62.

<sup>304</sup> Nikolaus Förster: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 15.

Nachdem der Gerbermeister Grimal den Jungen Grenouille an den Parfumeur Guiseppe Baldini verkauft, glaubt jener zuerst an ein gutes Geschäft, ertrinkt jedoch kurz darauf in der Seine, nachdem er Baldinis Geld in Branntwein umgesetzt hat.<sup>305</sup> Auch Baldini findet zusammen mit seiner Frau Teresa einen vorzeitigen Tod, nachdem Grenouille diesen verlässt und sein Haus, das auf einer Brücke gebaut ist, ins Wasser stürzt:

„*Ohne erkennbare Ursache* [Hervorhebung C.C.L.] brach der Pont au Change auf seiner westlichen Seite zwischen dem dritten und vierten Pfeiler in sich zusammen. Zwei Häuser stürzten in den Fluß, so vollständig und so plötzlich, daß keiner der Insassen gerettet werden konnte. Glücklicherweise handelte es sich nur um zwei Personen, nämlich um Giuseppe Baldini und seine Frau Teresa.“ (P: 144)

Auch als Grenouille schließlich in der Stadt Grasse bei der Parfumeurswitwe Madame Arnulfi als Geselle eingestellt wird, greift die ansteckende Krankheit „Tod“ auf deren neuen Ehemann Dominique Druot über, der an Grenouilles Stelle fälschlicherweise als Frauenmörder hingerichtet wird. Dass Zeckenbefall auch im wirklichen Leben dramatische Effekte zeitigen kann, die von „Nervenerkrankung[en]“<sup>306</sup> bis hin zu tödlichen „Lähmungen“<sup>307</sup> reichen können, bekommt bei all diesen Figuren eine literarische Entsprechung. Auf literarischer Ebene fungieren sie als Wirte für Grenouille und sterben, sobald sie im Roman ihre Funktion erfüllt haben.<sup>308</sup> Eben dieser Punkt verdient bei der Lektüre des Romans besondere Beachtung. Wenn Grenouille als zentrale Figur innerhalb des Romans als im wörtlichen Sinne spurloses Wesen agiert, so sind die Effekte für die Struktur der Erzählung umso deutlicher. Nikolaus Förster hat daher zurecht darauf hingewiesen, dass sich in der „ironischen Beschreibung dieser Schicksale [...] die Autonomie des Subjekts als Illusion und die Macht des Erzählers als grenzenlos [erweist]“.<sup>309</sup> In diesem Sinne hat auch Stefan Spatz recht, wenn er behauptet, dass mit dem Zeckenmotiv gleichzeitig eine Rachegehalt in den Roman kommt. Man müsste diesen Gedanken jedoch um das oben Gesagte er-

---

<sup>305</sup> „Grimal, der seinerseits überzeugt war, das beste Geschäft seines Lebens gemacht zu haben, kehrte in die Tour d'Argent zurück, trank dort zwei weitere Flaschen Wein, zog dann gegen Mittag in den Lion d'Or am andern Ufer um und besoff sich dort so hemmungslos, daß er, als er spät nachts abermals in die Tour d'Argent umziehen wollte, die Rue Geoffroi L'Anier mit der Rue des Normandiers verwechselte und somit, statt, wie er gehofft hatte, direkt auf den Pont Marie zu stoßen, verhängnisvollerweise auf den Quai des Ormes geriet, von wo aus er der Länge nach mit dem Gesicht voraus ins Wasser platschte wie in ein weiches Bett. Er war augenblicklich tot.“ (P:113)

<sup>306</sup> Dieter Matthes; Carla Matthes: Plagegeister des Menschen. Schmarotzer in und an uns, S. 63.

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Vgl. Nikolaus Förster: Die Wiederkehr des Erzählers, S.15.

<sup>309</sup> Ebd., S.16.

gängen. Es handelt sich hierbei nämlich nicht um die Rache einer Person, sondern um das Racheprinzip als fundamentale Eigenschaft einer mit Allmacht ausgestatteten Figur, die aber letztlich vom Erzähler funktionalisiert wird.

## **4.2 Psychopathologische Motive: Wahn, Narzissmus, Fetischismus und Serienmörder**

### **4.2.1 Grenouilles Narzissmus**

Man erkennt in *Das Parfum* wie sehr der Roman darauf abzielt, eine psychologische Genese seiner Figuren zu zeichnen und diese dann funktional einzusetzen. Wo der Protagonist auf der einen Seite der Außenwelt gegenüber zurückgezogen und verschlossen auftritt, entwickelt er auf der anderen Seite eine hoch ausgeprägte innere Existenz, in der er die beiden wesentlichen Grundlagen für einen introspektiven Charakter ausbildet: Gedächtnis und Phantasie.<sup>310</sup> Für die Hauptfigur ist hier jedoch besonders das Bild einer narzisstischen Persönlichkeit wichtig, das von der Geburt bis zu deren Tod in verschiedenen Konstellationen durchdekliniert wird.

Charakteristisch für die Kindheitsgeschichte ist zum einen das Fehlen einer liebenden Mutter, die dem Kind die notwendige Stabilität gewährleisten könnte.<sup>311</sup> Stattdessen sind die Frauengestalten, mit denen der kleine Jean-Baptiste konfrontiert wird, allesamt von derselben Gleichgültigkeit und Ablehnung gegenüber dem Kind gekennzeichnet. Andererseits entwickelt sich aus fehlender Mutterliebe ein fragiles Selbstbild des Protagonisten, das zwischen Selbstverwerfung und absolutem Stolz auf die olfaktorischen Selbstkreationen oszilliert:

„Er, Jean-Baptiste Grenouille, geboren ohne Geruch am stinkendsten Ort der Welt,

---

<sup>310</sup> Vgl. Wolfgang Hallet: *Das Genie als Mörder*, S. 277.

<sup>311</sup> Im Bezug auf die psychoanalytischen Implikationen des hier vorgestellten Narzissmus, vgl. Heinz Kohut: *Narzissmus. Eine Theorie der Behandlung narzisstischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

stammend aus Abfall, Kot und Verwesung, aufgewachsen ohne Liebe, lebend ohne warme menschliche Seele [...], klein, gebuckelt, hinkend, häßlich, gemieden, ein Scheusal innen wie außen – er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen.“ (P:304)

Nachdem Grenouille seine Kindheit und Ausbildung hinter sich gelassen hat, bildet er in der siebenjährigen Phase der Abgeschlossenheit der Höhle eben die Grundlagen des Seelenmenschen und introspektiven Genies aus, das sich die Welt halluziniert und sich selbst als an Herrscher und Schöpfer statt einsetzt.

In diesen sieben Jahren beschreibt der Roman detailliert die Genese des Größenphantasmas von Grenouille, wobei die Entwicklung hierbei schrittweise geschieht. Kurz nach der Ermordung des ersten Mädchens setzt ein Nachdenken über die eigene Genialität ein, wobei Süskind hier sehr detaillierte Einschübe und Wesensverzeichnisse anlegt, um die kurzzeitigen Momente von Identität festzulegen, die Grenouille nach diesem Ereignis in seiner Phantasie erfährt.

Eine quantitativ signifikante Steigerung erfährt das Phantasma der Logik dieses inneren Weltzugangs gemäß dann, wenn er sich von der äußeren Welt radikal abkehrt und ein Leben in seinen eigenen Erinnerungen beginnt, indem er alle Geruchserinnerungen wiederbelebt. Die Steigerung hört jedoch nicht auf, sondern gerät in ein prometheisches Motiv, in welchem sich der Einsame in einen rachedurstigen Schöpfergott verwandelt:

Ja! Dies war sein Reich! Das einzigartige Grenouillereich! Von ihm, dem einzigartigen Grenouille erschaffen und beherrscht, von ihm verwüstet, wann es ihm gefiel, und wieder aufgerichtet, von ihm ins Unermeßliche erweitert und mit dem Flammenschwert verteidigt gegen jeden Eindringling. Hier galt nichts als sein Wille, der Wille des großen, herrlichen, einzigartigen Grenouille. Und er ging mit mächtigen Schritten über die brachen Fluren und säte Duft der verschiedensten Sorten [...]. (P:161)

Auch die Anspielungen auf die Genesis bleiben dabei nicht aus:

Und als er sah, daß es gut war und daß das ganze Land von seinem göttlichen Grenouillesamen durchtränkt war, da ließ der Große Grenouille einen Weingeistregen herniedergehen, sanft und stetig, und es begann allüberall zu keimen und zu sprießen [...] Und der Große Grenouille sah, daß es gut war, sehr, sehr gut. Und er blies den Wind seines Odems über das Land. (P:162)<sup>312</sup>

Zeichentheoretisch bedeutsam ist diese Passage besonders im Hinblick auf die Repräsentation der einzelnen Dinge, auf die der Schöpfer referiert, denn „es gab über-

---

<sup>312</sup> Am Ende der Genesis, 1. Buch Moses steht: „Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut.“ In: Genesis, 1. Buch Moses, V. 31.

haupt keine Dinge in Grenouilles innerem Universum, sondern nur die Düfte von Dinge[n].“ (P:160) Diese Düfte sind jedoch entsprechend einer Bibliothek nach Registern geordnet, archiviert, räumlich strukturiert und abrufbar gemacht:

„In den Kammern des Schlosses aber standen Regale vom Boden bis hinauf an die Decke, und darin befanden sich alle Gerüche, die Grenouille im Laufe seines Lebens gesammelt hatte, mehrere Millionen. Und in den Kellern des Schlosses, da ruhten in Fässern die besten Düfte seines Lebens. Sie wurden, wenn sie gereift waren, auf Flaschen gezogen und lagen dann in kilometerlangen feuchtkühlen Gängen, geordnet nach Jahrgang und Herkunft, und es waren ihrer so viele, dass ein Leben nicht reichte, sie alle zu trinken.“ (P:163-164)

Es genügt hier jedoch nicht, den Blick auf die Ausgestaltung der inneren Welt zu richten, sondern auch auf den Autor dieses Dekorspektakels. Grenouille bildet selbst ein Alter Ego aus, das dem herrschaftlich-feudalen Weltbild entspricht:

„Und Grenouille erhob sich - wie gesagt - und schüttelte den Schlaf aus seinen Gliedern. Er stand auf, der große innere Grenouille, wie ein Riese stellte er sich hin, in seiner ganzen Pracht und Größe, herrlich war er anzuschauen [...], und blickte in die Runde, stolz und hoheitsvoll [...]“ (P:160)

Grenouilles Ich teilt sich also in ein reales und ein imaginäres Ich. Eines, das die Effekte realer Düfte als Medium des Geruchs aufzeichnet und eines, das diese außerordentliche Begabung und vor allem die Einsamkeit, die mit ihr einhergeht, in ein Szenario von schöpferischer Gewalt verwandelt.

Dass es hier besonders auf die Einsamkeit als Kulturtechnik ankommt, hat Thomas Macho am Beispiel von David Freudentals Schachnovelle eindrucksvoll belegt. Dort dient die Teilung des Ichs als Mechanismus, die Tortur der Isolationshaft zu ertragen und als Verweis auf eine christliche Tradition, in der „der Gottmensch an die Stelle des empirischen Ich (als *sol* der *solitudo*) gesetzt [wird]. Nur indem er sich auf diesen neuen ‚agados daimôn‘ konzentrierte, konnte der Einsiedler den Stimmen und Bildern der ‚bösen Dämonen‘ widerstehen“<sup>313</sup>. Grenouille wird jedoch nicht von Dämonen verfolgt, allein schon darum, weil diese in seinem bisherigen Leben eher der realen, weil höchst menschlichen Seite zuzuschlagen waren. Ihm geht es um die unbeschränkte Verwirklichung des Willens zu Macht: „Hier galt nichts als sein Wille, der Wille des großen, herrlichen, einzigartigen Grenouille. [...], das es dufte in seinem Reich.“ (P:161) Seinem Willen sind in dieser inneren Verwirklichung keine natürlichen Grenzen gesetzt und so beendet der „Große Grenouille“ seine eigene Genesis,

---

<sup>313</sup> Thomas Macho: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik, in: Aleida Assmann und Jan Assmann (Hrsg.): Einsamkeit, München: Wilhelm Fink 2000, S. 34.

mit den bekannten Worten:<sup>314</sup> „Da gebot der Große Grenouille Einhalt dem Regen. Und es geschah.“ (P:161)

Dieser völlige Einklang mit sich selbst und die göttliche Selbsterleuchtung, die er dabei erfährt, wird jedoch durch die traumatische Erkenntnis unterbrochen, dass Grenouille selbst keinen Eigengeruch besitzt und es ihm folglich gerade an der Sache mangelt, die für ihn den Weltzugang regelt.<sup>315</sup> Die Erkenntnis dazu stammt freilich auch aus einem Traum, in welchem er anhand eines Nebel-Bildes<sup>316</sup> seine eigene Geruchlosigkeit verbildlicht: „Und nun war das Entsetzliche, daß Grenouille, obwohl er wußte, daß dieser Geruch *sein* Geruch war, ihn nicht riechen konnte. Er konnte sich, vollständig in sich selbstertrinkend, um alles in der Welt nicht riechen!“ (P:171). Diese Situation erinnert stark an den Narziss-Mythos, der sich ja gerade dadurch auszeichnet, dass Narziss sich in seinem eigenen Bild verliert und sich selbst auf diese Weise nicht erkennt. Frank Degler erklärt dazu: „Als das geschieht, fällt er in einen Zustand (selbst-)verliebter Narkose und wacht aus seinem metamorphotischen Todeschlaf nicht mehr auf.“<sup>317</sup> Nach Degler leide Grenouille jedoch nicht an einem Zuviel an Selbstbeobachtung, sondern an einem Zuviel an Selbstidentität, bis zu dem Zeitpunkt, an dem er seinen wesentlichen Mangel, die olfaktorischen Nicht-Existenz, erkennt.<sup>318</sup> Hierbei werde die delphische Forderung nach Selbsterkenntnis olfaktorisch umgedeutet und damit als „produktivierendes Eksistential Grenouilles“ aufgegeben.<sup>319</sup> In Folge wird er aus „seinem (tödlichen) Schlaf des Vergessens“<sup>320</sup> gerissen und hier als „eschatologische Erweckungsmetapher in einem Zustand des heilsamen Wieder-Erinnerns lesbar“<sup>321</sup>, was Degler insgesamt als *gespiegelten Narzissmus* bezeichnet.

Zu diesem von Degler als „produktives Eksistentiel“ bezeichneten Mechanismus gehört freilich auch, die Erzeugung der eigenen Wahrnehmbarkeit und so erfindet und kreiert er einen eigenen Geruch – oder besser eine Geruchssimulation – in Form eines Parfüms aus Katzendreck, das seinen Körpergeruch nachahmen soll und das „wie ein Anfall von Geilheit“ (P:197) über ihn kommt. Diese Maßnahme dient jedoch nicht

---

<sup>314</sup> Zum religiösen Motiv an dieser Stelle vgl. David Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit, S. 95-96.

<sup>315</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 4.1.1.4.

<sup>316</sup> „Der Nebel war sein eigener Geruch. Sein, Grenouilles, Eigengeruch war der Nebel.“ (P:171)

<sup>317</sup> Frank Degler: Asthetische Reduktionen. Analysen zu Partick Süskinds *Der Kontrabaß*, *Das Parfüm* und *Rossini*, S. 205f.

<sup>318</sup> Vgl. ebd., S. 206.

<sup>319</sup> Ebd.

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Ebd.

einfach der besseren Wahrnehmbarkeit oder Akzeptanz durch die anderen, sondern vielmehr der Einsicht, dass nur der geliebt wird, der auch einen Geruch besitzt, und nur wer geliebt wird, besteht auch in der Welt der Menschen.<sup>322</sup> Er bleibt jedoch nicht bei der Simulation eines Eigengeruchs stehen, sondern hegt den Plan, die Menschen mittels „Gerüchen zu beherrschen“<sup>323</sup> und sich auf diese Weise ihre Zuneigung zu sichern. Dazu will er einen einzigen Meisterduft verwirklichen, der ihn auf seinem Weg zur Menschwerdung zur letzten und höchsten Fähigkeit führen soll, nämlich geliebt zu werden. Ohne die Fähigkeit, Liebe zu empfangen, gibt es für Grenouille kein menschliches Leben. Er setzt also in einer paradoxen Bewegung seine übermenschlichen Talente ein, um sich selbst menschlich zu machen:

„Des Menschen Duft an und für sich war ihm auch gleichgültig. Des Menschen Duft konnte er hinreichend gut mit Surrogaten imitieren. Was er begehrte, war der Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren. Diese waren seine Opfer.“ (P:240)

Wolfgang Hallet weist darauf hin, dass das Parfüm mit diesem absoluten Duft auch noch in anderer Hinsicht einen Endpunkt im Prozess der Selbstverwirklichung setze: „Diese letzte und höchste Variante künstlichen Duftes ist die Materialisierung seiner genialen und phantastischen Idee von der Schöpfung des Menschenduftes schlechthin in handwerklich, ja künstlerisch vollendeter Form.“<sup>324</sup> Es geht also hierbei nicht nur um die Erzeugung eines Liebessimulakrums oder eines Menschenduftes, sondern um den narzisstischen Akt des künstlerischen und handwerklichen Schaffens, in dem nun endlich die seit Jahren gereifte Idee des Duftes mit der Form in Übereinstimmung gebracht werden soll. Grenouille lernt die Technik des Betrügens und macht sie sich zu Eigen, um seinen Mangel an Normalität mittels einer menschlichen Duftmaske zu kaschieren. Doch so sehr er als Mensch akzeptiert und geliebt werden möchte, umso mehr muss er die Menschen dafür verachten, dass sie seiner plumpen Maskerade auf den Leim gehen. Dieses Vorgehen zeigt nämlich bereits bei der Ersterprobung in der Menge Erfolg. (Vgl. P:196) In dem Augenblick seines Triumphs ist er der Meinung:

„Ja, lieben sollten sie ihn, wenn sie im Banne seines Duftes standen, nicht nur ihn als ihresgleichen akzeptieren, ihn lieben bis zum Wahnsinn, bis zur Selbstaufgabe, zittern vor Entzücken sollten sie, schreien, weinen vor Wonne, ohne zu wissen, warum, auf die Knie sollten sie sinken wie unter Gottes kaltem Weihrauch, wenn sie nur ihn, Grenouille, zu riechen bekamen! Er wollte der omnipotente Gott des

---

<sup>322</sup> Vgl. Bettina Pflügl: Patrick Süskinds *Das Parfüm* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, S. 53.

<sup>323</sup> Christian Klein: Lust und Ekel in *Das Parfüm*, S. 60.

<sup>324</sup> Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder, S. 284.

Duftes sein, so wie er es in seinen Phantasien gewesen war, aber nun in der wirklichen Welt und über wirkliche Menschen. Und er wußte, daß dies in seiner Macht stand. Denn die Menschen konnten die Augen zumachen vor der Größe, vor dem Schrecklichen, vor der Schönheit und die Ohren verschließen vor Melodien oder betörenden Worten. Aber sie konnten sich nicht dem Duft entziehen. Denn der Duft war ein Bruder des Atems. [...] Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen.“ (P:198-199)

Grenouille möchte nicht nur Gott seines eigenen Imperiums sein, er will auch als Gott über die Menschen herrschen. In dieser Hinsicht verhält er sich wie ein arroganter Gott, wie er von Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* beschrieben wird: „(Ich fühle) ich werde Gott, ich werde Frau, ich war Jeanne d’Arc und ich bin Heliogabal, und der Großmogul, ein Chinese, eine Rothaut, ein Templer, ich bin mein Vater gewesen und bin mein Sohn gewesen.“<sup>325</sup>

Grenouille wird in seiner eigenen Welt nicht von anderen unterdrückt oder beherrscht. Er wandelt sich selbst zum Herrscher ohne Gottesgnade, weil er nicht nur die Menschen, sondern auch Gott verachtet und als simplen Theatereffekt durchschaut: „Wie miserabel dieser Gott doch roch! Wie lächerlich schlecht doch der Duft gemacht war, den dieser Gott sich verströmen ließ. [...] Gott stank. Gott war ein kleiner armer Stinker.“ (P:199)

Der Gegenhaltung gegen alles Göttlich-Autoritäre und gegen das höhere Gesetz, das durch diese Autorität symbolisch vertreten wird, korrespondiert ein radikaler Narzissmus, in welchem sich Grenouille nochmals in sich selbst aufteilt: in eine innere und eine äußere Existenz, die sowohl getrennt als auch verbunden zu sein scheinen.<sup>326</sup>

„Er hatte mit Gott nicht das Geringste im Sinn. Er büßte nicht und wartete auf keine höhere Eingebung. Nur zu seinem eigenen, einzigen Vergnügen hatte er sich zurückgezogen, nur, um sich selbst nahe zu sein. Er badete in seiner eigenen, durch nichts mehr abgelenkten Existenz und fand das herrlich.“ (P:158)

Obwohl sich hier eine göttliche Instanz im Entstehen befindet, ist diese jedoch in einigen Schlüsselmomenten verschieden vom biblischen Gott des Alten Testaments. Wo dieser in einem Prozess von sieben Tagen die Welt erschafft und als Höhepunkt den Menschen als Herrscher über die Erde einsetzt, welche er sich Untertan machen soll, entzieht Grenouille die Herrschaft der Masse der Menschen über eben den As-

<sup>325</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 109.

<sup>326</sup> Freudenthal sieht hier eine schizophrene Aufspaltung am Werk, die er teilweise aus dem Fehlen einer göttlichen Instanz herleitet. Es ist jedoch wenig plausibel, warum gerade die Abwesenheit Gottes in den besagten pathologischen Zustand führen soll. Vgl. David Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit*, S. 94-95.

pekt des Daseins, den er einerseits als den flüchtigsten, andererseits aber auch als einen wesentlichen Faktor menschlicher Gemeinschaft darstellt. Wie nihilistisch sich diese Selbsteinsetzung als Absolut einer Duftwelt Bahn bricht und wie sehr sich ein Bild der Selbstzentrierung einstellt, wird nach dem Mord an Laure deutlich, die als das schönste Mädchen von Grasse bezeichnet wird und deren außergewöhnlicher Duft er mit Hilfe der Enflourage-Technik in die Überzeitlichkeit einer Essenz bannen will: „’Ich danke dir’, sagte er leise, ‚ich danke dir, Jean-Baptiste Grenouille, daß du so bist, wie du bist!’ So ergriffen war er von sich selbst.“ (P:278-279)

Der Roman stellt diese übersteigerte Zentrierung auf das eigene Selbst als eine prometheische Überhöhung dar. Prometheus ist dem Mythos nach nicht nur ein werktätiger Titan, der sich auf die Anfertigung von Kulturgütern beschränkt, sondern eben auch jene Gestalt, die sich anmaßt, selbst zum Schöpfergott zu werden, ganz dem Goethewort entsprechend: „Hier sitz’ ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei [...].“<sup>327</sup> Paradoxerweise ist in dieser Vergöttlichung des eigenen Selbst zwar die Schaffung von Menschen inbegriffen, jedoch in diesem Fall nur eines speziellen Menschen, nämlich Grenouille selbst, wie Werner Frizen feststellt: „Auf dieses Ziel steuert die gesamte Romankonstruktion zu: Grenouille, von Geburt an ein Nichts und in Wirklichkeit inexistent, da geruchlos, lebt sein Leben, um diesen Geruch zu erschaffen, der *ihn* [C.C.L.] zum Menschen macht.“<sup>328</sup> Was der Roman zeigt und was bereits in der Abgeschlossenheit der Berghöhle symbolische Höhen erfährt, ist also die aporetische Figur, dass der Prozess der Menschwerdung – wenn auch prometheisch anmaßend – über den Weg des Göttlichen zu führen hat.

Ein weiterer Punkt ist hierbei noch äußerst beachtenswert: Die Menschwerdung des zu Beginn völlig ausgegrenzten Protagonisten funktioniert nach Außen hin nur über die Verwendung *geruchlicher Prothesen*, so dass sich hier etwas verdichtet, das Sigmund Freud in seinem berühmten Wort zur kulturstiftenden Funktion von Werkzeugen als „Prothesengott“ bezeichnet hat und damit aber kein Individuum, sondern einen menscheitsumfassenden Aspekt eines Strebens nach Allmacht ins Zentrum stellen wollte.<sup>329</sup> Das, was Grenouille nämlich letztendlich zum Menschen machen

---

<sup>327</sup> Johann Wolfgang Goethe: Gedichte. 1756 - 1799. Karl Eibl (Hrsg.): Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2010, S. 203-204.

<sup>328</sup> Werner Frizen: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*, S. 769.

<sup>329</sup> „[...] was der Mensch durch Wissenschaft und Technik auf dieser Erde hergestellt hat, in der er

soll, ist – wie könnte es anders sein – das titelgebende Parfüm. Die Essenz soll aus fünfundzwanzig Düften verschiedener Jungfrauen bestehen, so dass man an dieser Stelle wiederum Freud Kredit geben muss. Die Erfüllung der Allmachtsphantasie, einen echten Menschen in prometheischer Geste zu schaffen, fällt zusammen mit der Überwindung einer technischen Grenze und, wie man hinzufügen muss, mit der Überwindung auch einer moralisch-ethischen, die den Mord in einer Gesellschaft nicht als Kulturtechnik anerkennt.<sup>330</sup> Über die Morde an den Jungfrauen gibt das nächste Kapitel genaueren Aufschluss.

Wichtig ist jedoch zu betonen, dass dieser Schöpfergedanke sein Medium in der Blasphemie hat, was nicht zuletzt auch durch die bacchanale Massenorgie unterstrichen wird, in die Grenouilles Hinrichtung sich dank seiner Schöpfung verkehrt.<sup>331</sup> Hier findet auch die Phantasie ihren abschließenden Ausdruck, dass der Zugang zur Welt und die Welt selbst in all ihrem Umfang und all ihren Details dem eigenen Willen unterworfen sei:

„Er hatte die prometheische Tat vollbracht. Den göttlichen Funken, den andre Menschen mir nichts, dir nichts in die Wiege gelegt bekommen und der ihm als einzigem vorenthalten worden war, hatte er sich durch unendliches Raffinement ertrout. Mehr noch! Er hatte ihn sich recht eigentlich selbst in seinem Innern geschlagen.“ (P:204)

Anders als der Prometheus des Mythos erschafft sich Grenouille also nicht nur eine eigene Welt durch ausgereifte Handwerkskunst, er versteht sich als sein eigener, mit sich selbst identischer Ursprung. „Ein Wink von ihm, und alle würden ihrem Gott

---

zuerst als ein schwaches Tierwesen auftrat und in die jedes Individuum seiner Art wiederum als hilfloser Säugling [...] eintreten muß. All diesen Besitz darf er als Kulturerwerb ansprechen. Er hatte sich seit langen Zeiten eine Idealvorstellung von Allmacht und Allwissenheit gebildet, die er in seinen Göttern verkörperte. Ihnen schrieb er alles zu, was seinen Wünschen unerreichbar schien, - oder ihm verboten war. Man darf also sagen, diese Götter waren Kulturideale. Nun hat er sich der Erreichung dieses Ideals sehr angenähert, ist beinahe selbst ein Gott geworden. Freilich nur so, wie man nach allgemein menschlichem Urteil Ideale zu erreichen pflegt. Nicht vollkommen, in einigen Stücken gar nicht, in anderen nur so halbwegs. Der Mensch ist sozusagen ein Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.“ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke Bd. XIV, Werke aus den Jahren 1925 – 1931*, S. 450f. In gewisser Hinsicht liest sich diese Passage wie ein Kommentar zu Süskinds Hauptfigur, was zu der Überlegung Anlass gibt, dass sich der Roman auch als die Metageschichte einer bestimmten Kulturtechnik lesen lassen könnte. Dies kann in der vorliegenden Arbeit jedoch nur gestreift werden.

<sup>330</sup> Mit Ausnahme natürlich in der Fiktion und hier besonders des Kriminalromans, der unter anderem in dem Romantiker und Satiriker Thomas de Quincey eine seiner glühendsten Verfechter hat. Vgl. Thomas de Quincey: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*. Neu herausgegeben u. bearbeitet von Gerhild Tieger. Nach der deutschen Erstausgabe in der Übersetzung von Alfred Peuker, Minden 1913, Berlin: Autorenhaus Verlag 2004.

<sup>331</sup> Vgl. Wolfgang Hallet: *Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds „Das Parfum“*. In: *Literatur für Leser*, S. 278.

abschwören“ (P:305), heißt es und markiert dabei auch gleich den Unterschied zur Mythenfigur. Prometheus schafft Menschen nach seinem Bilde, Grenouille unterwirft sie seinem Willen oder tötet sie. Werner Fritzen kommentiert scharfsinnig diesen Umstand, wenn er sagt, er „[...] erschafft keine Werke mehr, nur noch verduftende Essenzen, er schafft ohne soziale Orientierung, schafft nur noch sich selbst [...] und für sich selbst [...]“<sup>332</sup>.

Dass die Entwicklung der Hauptfigur hier sehr stark aus der Kenntnis der psychologischen und psychoanalytischen Theorie narzisstischer Persönlichkeiten gespeist wird, ist offensichtlich. Man muss jedoch im Auge behalten, dass es nicht bloß die Aufgabe des Romans sein kann – oder zumindest lässt er sich nicht hierauf reduzieren – die Psychologie eines Serienmörders zu illustrieren. Viele Interpreten haben im Hinblick auf diesen Punkt besonders auf die satirisch-ironische Komposition einzelner Figuren und auf den allgemeinen Sprachgestus hingewiesen, der sich eben gegen eindeutige Zuweisungsversuche sperren würde. Unter ihnen hat Joachim Pfeiffer eine Beobachtung gemacht, die für unser weiteres Thema wichtig ist. Über das Deskriptive hinaus, heißt es in dessen Studie, mache der Roman die gefährlichen Implikationen dieser Psychostruktur deutlich. Er erweitere das Individualpsychologische ins Sozialpsychologische und Politische und verbinde mit der auf Unterhaltung hin konstruierten Kriminalgeschichte auf einer anderen tieferen Bedeutungsebene eine „satirische Kultur- und Gesellschaftskritik“.<sup>333</sup>

In Freuds Werk wird die Rolle des Geruchssinns nur selten dezidiert in dessen Theorie eingeflochten. Am prominentesten setzt sich Freud in *Das Unbehagen in der Kultur*<sup>334</sup> mit der Genese des Riechens auseinander und verbindet dessen Abwertung und Unterdrückung mit der Entstehung von Kultur:

„Am Beginn des verhängnisvollen Kulturprozesses stünde also die Aufrichtung des Menschen. Die Verkettung läuft von hier aus über die Entwertung des Geruchsreizes und die Isolierung der Periode zum Übergewicht der Gesichtsstimuli, Sichtbarwerden der Genitalien, weiter zur Kontinuität der Sexualerregung, Gründung der Familie und damit zur Schwelle der menschlichen Kultur.“<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> Werner Fritzen: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*, S. 767.

<sup>333</sup> Joachim Pfeiffer: Vom Größenwahn zum Totalitarismus. Die Konstruktion des Genies in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, in: <http://home.ph-freiburg.de/pfeifferfr/sueskind.htm> (abgerufen am 26.10.2011)

<sup>334</sup> Vgl. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, in: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, S. 419-506.

<sup>335</sup> Ebd., S. 459.

Einige Seiten weiter zieht Freud die Schlussfolgerung, der aufrechte Gang und die damit einhergehende Abwertung des Geruchssinns als Erkenntnisquelle hätten tief greifenden Einfluss auf die zivilisatorische Sexualverdrängung.<sup>336</sup> Der Geruchssinn, als der erste und daher atavistischste Sinnesreiz, verliert im Laufe der Kulturentwicklung seine primäre Bedeutung. Er läuft damit auch einer Idee von Aufklärung entgegen, wie sie bei Immanuel Kant beschrieben wird. Der Geruch zählt dort zu den primitiven und zu vermeidenden Sinneseindrücken, gerade weil sich der Mensch diesen nicht zu entziehen vermag und der Geruch einer Kultur und damit „der Freiheit zuwider“<sup>337</sup> laufe.

Die Gesellschaftskritik, die hier anklingt, ist also gerade darin zu finden, dass der Roman den Zusammenbruch dieser Unterdrückung in einer alles umfassenden Orgie inszeniert. Hier wird Grenouille in einem anderen Sinne und jenseits seiner Schöpferfantasien tatsächlich zu einer mächtigen Figur, die ihre Stärke daraus bezieht, dass die Instanzen der Kirche und des Gesetzes letztlich der gesellschaftlichen Kultur, für die Grasse ein ausgezeichnetes Sinnbild abgibt, eben auf einer Sublimierung des Triebs errichtet sind, die unbewusst vorherrscht und die er mit seinem absoluten Duft zum Einsturz bringt. Indem er also ein Moment der radikalen Obsession und Ausschweifung, das Moment einer Anti-Aufklärung ganz in einem nihilistischen Sinne der Gemeinschaft der Rechtschaffenden entgegenhält. Und dies tut er auf eine Weise, gegen die sich diese Gemeinschaft nicht zur Wehr setzen kann.

Im Bewussten ist Grenouille der Gott der Geruchswelt, im Unbewussten funktioniert er wie eine Maschine, die die Wünsche von den Anderen produziert und verwirklicht.<sup>338</sup> Dieses andere Prinzip der Produktion und Akkumulation tritt immer dort ein, wo das soziale Zusammentreffen mit Menschen mit deren Streben nach ökonomischer Verbesserung der eigenen Lage verbunden wird. Madame Gaillard verkauft Grenouille an den Gerber Grimal für fünfzehn Franc (Vgl. P:38). Monsieur Grimal seinerseits verkauft ihn weiter an den Parfumeur Baldini für zwanzig Livre

---

<sup>336</sup> „[...] dass mit der Aufrichtung des Menschen und der Entwertung des Geruchssinns die gesamte Sexualität, nicht nur die Analerotik, ein Opfer der organischen Verdrängung zu werden drohte, so daß seither die sexuelle Funktion von einem weiter nicht zu begründenden Widerstreben begleitet wird [...]. Die Genitalien erzeugen auch starke Geruchsempfindungen, die vielen Menschen unerträglich sind und ihnen den Sexualverkehr verleiden.“ Ebd., S. 466.

<sup>337</sup> Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurter am Main 1977 (Werkausgabe Bd. 12), S. 452 f. Siehe hierzu auch Bradley Butterfield: „Enlightenment’s Other in Patrick Süskins’s *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia in Modern Art“, in: *Comparative Literature Studies* 32, S. 401-418, hier S. 405.

<sup>338</sup> Vgl. hierzu Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 109.

(Vgl. P:113). Der Parfumeur Baldini wiederum schlägt aus Grenouille außergewöhnlichen Ruhm und viel Geld, da er auch „die Rezepturen sämtlicher Parfums“ (P:118) von Grenouille bekommen hat (Vgl. P:114-140). Auch Druot, der Liebhaber der Madame Arnulfi, zieht Gewinn aus ihm. Er verbringt mehr Zeit in der Kneipe, weil Grenouille fast alle Aufgaben für ihn erledigt. Die Wünsche hier sind Produkte, die durch Grenouilles unbewusste Wunschmaschine zu Realität werden, eine Realität, die jedoch Kurzschlüsse verursacht, wie Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* gezeigt haben:

„In Wunschmaschinen funktioniert alles zur gleichen Zeit – begleitet aber von Pannen und Fehlzündungen, Stockungen, Kurzschlüssen, Unterbrechungen, von Zerstückerlungen und Abständen, und zudem innerhalb einer Gesamtheit, deren Teile sich niemals zu einem Ganzen zusammenfügen lassen: weil die Einschnitte produktiv sind und selbst Vereinigungen bilden.“<sup>339</sup>

Das Unbewusste erscheint als ein produktiver Maschinismus, der nicht nur produzieren kann, sondern gleichzeitig auch Konfliktmuster oder Blockierungen bildet. Im Licht des Romangeschehens entsteht der Eindruck, dass die Nebenfiguren, bei denen sich Grenouille eine längere Zeit aufhält und deren Wünsche er erfüllt, bezahlen müssen, meist mit dem Leben.<sup>340</sup> Madame Gaillard bildet die vermeintliche Ausnahme. Sie lebt zu lange, bis sie ihre gesamte Pension verbraucht hat. Was sie fürchtet tritt schließlich ein und am Ende stirbt sie im selben Krankenhaus, in dem ihr Mann bereits gestorben ist, öffentlich mit anderen fremden Patienten. Hier wird der Abstand zwischen erfülltem Wunsch und dem Fehler, der seine Realisierung immer begleitet, besonders deutlich. Gleiches gilt für Monsieur Grimal. Am gleichen Tag, an dem er das Geld von Baldini bekommt, ertrinkt er im doppelten Sinn, zunächst im Alkohol und dann in der Seine (Vgl. P:113). Und über den Parfumeur Baldini wird berichtet, dass er am Tag nachdem Grenouille ihn verlässt samt Haus und Hof im Fluss ertrinkt. (Vgl. P: 143-144)

Auch Druot wird wegen der vierundzwanzig Morde verurteilt, die er jedoch nie begangen hat. Grenouille spielt nicht nur die Rolle des „Gottes“, des „Prometheus“ und der „Wunschmaschine“, sondern ist auch ein „Todesbote“<sup>341</sup>. Er wirkt in diesem Aspekt tatsächlich mehr wie ein Teufel, der als Spieler auftritt und der schließlich den

---

<sup>339</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 53.

<sup>340</sup> Vgl. Maria Cecilia Barbeta: *Poetik des Neo-Phantastischen: Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 130.

<sup>341</sup> Ebd., S. 130.

Wetteinsatz fordert. Wie Süskind nach Goethes *Faust* zitiert: „Er stand ganz gewiß mit dem Teufel im Bund, wenn er nicht selbst der Teufel war“ (P:283).

#### 4.2.2 Grenouille als Fetischist und Serienmörder

Bereits im Untertitel des Romans stellt Süskind seinen Hauptprotagonisten als Mörder vor. Stefan Höltgen gibt in seiner Monografie zur Authentizität des Serienmordes im Film zu bedenken, dass Mord und insbesondere Serienmord medial übertragbar wird, indem er ästhetisch konstruiert wird, in Form von Nachrichten in den Massenmedien, literarischen Erzählungen, Hörspielen, Spiel- oder Dokumentarfilmen.<sup>342</sup> Die fiktionale Verarbeitung realhistorischer Fälle sei somit die Grundlage einer genießenden Haltung, die der Rezipient den Fakten gegenüber einzunehmen vermag.<sup>343</sup> Michael Wetzel zieht aus dieser verarbeitenden Haltung den Schluss, dass dieses „Vergnügen“ auf dem zerstörerischen Spiel mit der moralischen Ordnung basiert, sodass „M.O.R.D. (Moral Order Regular Destruction)“<sup>344</sup> die Vermischung von Fakten und Fiktion zur Grundlage hat:

„Was so für jede Mord-Story gilt, hat seine Wurzel im realhistorischen Ablauf: Das Eintreten des Ereignisses muß die Erwartungen erfüllen und zugleich täuschen. Nur wo man über das Zuschlagen des Mörders bis zuletzt im Unklaren belassen wird, stellt sich der erforderliche „thrill“-Effekt ein, der den Hunger nach Wiederholung wachruft.“<sup>345</sup>

Dem Wort „Wiederholung“ kommt hierbei besonderes Gewicht zu, weil ein Serienmörder „durch eine Reihe von Morden zu besonderer Berühmtheit gelangt [...], und deshalb [meist] auch auf eine besonders produktive Geschichte der Medialisierungen zurückblicken [kann].“<sup>346</sup>

---

<sup>342</sup> Vgl. Stefan Höltgen: Schnittstellen. Serienmord im Film, Marburg: Schüren 2010, S. 12.

<sup>343</sup> „Deshalb bewirkt die Lektüre gerichtsprsychiatrischer ‚Erklärungen‘, anders als die von Mord-Stories, keinen kathartischen Effekt, d. h. weder Erleichterung noch Vergnügen.“ Michael Wetzel: M.O.R.D. – Die unberechenbare Größe, in: Mord-Stories, hrsg. von Hubert Winkels, Köln 1986.

<sup>344</sup> Michael Wetzel: M.O.R.D., S. 332.

<sup>345</sup> Ebd., S. 333.

<sup>346</sup> Stefan Höltgen: Schnittstellen. Serienmord im Film, S. 12.

Ein grundlegendes Prinzip der Mord-Story ist demnach, dass kein Mord dem nächsten gleichen darf. Die Wiederholung ist immer schon anders als das, was sie wiederholt.<sup>347</sup>

„Die Kunst der Wiederholung, die von der vorgelebten Möglichkeit der Überschreitung zehrt, um ihr dennoch eine einzigartig, unerwartete Wendung zu geben, muß derjenige beherrschen, der Mord-Stories schreibt. Je größer bei aller Wahrscheinlichkeit die Differenz zu allen anderen Mordtaten, umso größer der Erfolg. Typisch und zugleich individuell, so könnte man das Gattungsgesetz umschreiben, das zugleich das der *Eigennamen* ist. Und an Eigennamen, – wie Kain, Ödipus, Gilles de Rais, Jack the Ripper, der Hannoveraner Fritz Haarmann und der Düsseldorfener Peter Kürten, um nur einige hier zu nennen – ist die Geschichte der Mordfälle festgemacht.“<sup>348</sup>

Wie beschreibt Süskind diese „Wiederholungskunst“ durch seinen Protagonisten? Wie in den vorherigen Kapiteln schon besprochen, korrespondiert der mit Abscheulichkeit, Krankheit und Tod kodierte Geburtsstätte Grenouilles im umgekehrten Verhältnis zu den äußeren Umständen eine außergewöhnliche Begabung des Geruchssinns. Wo die äußere Welt für Jean-Baptiste eine feindliche Welt der Entsaugung, Entbehrung und des Liebesentzugs ist, so sehr partizipiert sein Inneres an einer reichen Welt noch unbekannter und immer wieder neu kombinierbarer Düfte und Gerüche. Je weiter er seine analytisch-phantastischen Fähigkeiten ausbildet, desto mehr wird er zu einem „leidenschaftlichen Jäger und Sammler von Gerüchen“<sup>349</sup>. Es ist jedoch nicht nur das unschuldige Spiel mit Geruch, auf das sich Grenouilles Existenz gründet, sondern dieser Geruch wird umgekehrt zur Triebfeder obsessiver Begierde.

Die Jagd oder das Begehren nach dem einen Duft führt ihn schließlich zum Mord oder genauer: zum Serienmord. Grenouilles erster Mord ist dann folgerichtig auch eine Durchkreuzung von Verbrechen, Geruch und Sexualität, die sich im weiteren Verlauf immer mehr zum Zentrum verdichtet. Dies wird nicht zuletzt auch durch die im Roman geschilderte Idee eines Parfüms greifbar gemacht, das eben diese Trias in sich vereinigt. In diesem Duft sollen „Zartheit, Kraft, Dauer, Vielfalt und erschreckende, unwiderstehliche Schönheit“ (P:57) zusammenfließen. Süskind erzeugt eine große Spannung, da er Grenouille sich auf seiner Jagd nach dem begehrten Duft der Mädchen immer wieder verlieren lässt und auf der anderen Seite jeder Mädchenduft

---

<sup>347</sup> Vgl. ebd., S. 11-12.

<sup>348</sup> Michael Wetzels: M.O.R.D., S. 334.

<sup>349</sup> Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds „*Das Parfum*“, S. 277.

als Komponente in seinem Parfüm eben jener Baustein in der Mordserie entspricht, die den Serienmord selbst wieder zum ästhetischen Ereignis werden lässt. Der Duft, den er unbedingt behalten und besitzen muss, entfacht zum ersten Mal Liebe in seinem Herzen. Die unvergleichliche Perfektion dieser geruchlichen Spur und die flüchtige Schönheit, die er in ihr wahrnimmt, üben eine beinahe unwiderstehliche Anziehungskraft auf ihn aus: „Für einen Moment war er so verwirrt, dass er tatsächlich dachte, er habe in seinem Leben noch nie etwas so Schönes gesehen wie dieses Mädchen. [...] Er meinte natürlich, er habe noch nie so etwas Schönes gerochen.“ (P:54)

Bei dieser Initiation tritt der Sehsinn fast ganz zurück, denn er fordert der Logik des visuellen Primats gemäß die Präsenz eines ontologisch eindeutigen Objekts ein, das sich vor dem Auge des Betrachters zeigt. Der Geruchssinn hingegen richtet sich auf den Entzug, auf die Flüchtigkeit und das Abwesend-Werden, das durch den Sehsinn nur bestätigt, nicht jedoch fixiert wird. „Es war tatsächlich nur ein Augenblick, den er benötigte, um [...] sich alsdann desto rückhaltloser den Wahrnehmungen seines Geruchssinns hinzugeben.“ (P:54) Die Szene der Verfolgung ist in diesem Sinne vor allem die Szene einer Transformation von der Wahrheit eines Bildes auf die Wahrheit eines Geruches, der dann wieder in die Sprache von Bildern übersetzt wird. Vor allem durch den letztgenannten Schritt wird der weibliche Körper zur Metaphernsammlung: der Schweiß ihrer Achseln, das Fett ihrer Haare, der Fischgeruch ihres Geschlechts, der Vergleich ihres Geschlechts mit einem „Bouquet von Wasserlilien“ (P:54). Mit dem Bild des Fisches führt der Roman wieder zurück zum Geburtsort Grenouilles, was noch einmal den initiatorischen Charakter der Szene unterstreicht. Mit dem Bild der Wasserlilie weist er jedoch über den Roman hinaus. Sie spielt, wie Katja Schettler in ihrer Studie herausgearbeitet hat, auf Texte wie *Immenssee* (1849) von Theodor Storm, *Ophelia* (1870) von Arthur Rimbaud oder *Die schlanke Wasserlilie* (1831) von Heinrich Heine an und wird gemäß der Logik der Serie der Roman hier zum Zeugnis einer Wiederholungstat. „Der Text spielt ferner auf die Lilie als Motiv und Symbol der bildenden Kunst und der Literatur an, das u. a. für Keuschheit, Erwählung des geliebten Wesens, Tod und das weibliche Geschlecht steht.“<sup>350</sup>

Die Nase ersetzt hier jedoch nicht nur den Blick, sie erreicht auch eine Form von

---

<sup>350</sup> Katja Schettler: Eros, Liebe und Lieblosigkeit in *Das Parfüm*, S. 47-48.

erotisch kodierter Taktilität. Die Beschreibung suggeriert nämlich die Berührung, ohne dass Grenouille im Roman jemals mit einem seiner Opfer tatsächlich sexuellen Kontakt hätte. Obgleich die Wortschöpfung des „Welkriechens“ obsessiv anmutet, geht es ihm nicht um sexuellen Besitz, sondern um Konsum von Flüchtigkeit selbst:

„Als sie tot war, legte er sie auf den Boden mitten in die Mirabellenkerne, riß ihr Kleid auf, und der Duftstrom wurde zur Flut, sie überschwemmte ihn mit ihrem Wohlgeruch. Er stürzte sein Gesicht auf ihre Haut und fuhr mit weitgeblähten Nüstern von ihrem Bauch zur Brust, zum Hals, in ihr Gesicht und durch die Haare und zurück zum Bauch, hinab an ihr Geschlecht, an ihre Schenkel, an ihre weißen Beine. Er roch sie ab vom Kopf bis an die Zehen, er sammelte die letzten Reste ihres Dufts am Kinn, im Nabel und in den Falten ihrer Armbeuge. Als er sie *welkgerochen* [Hervorhebung C.C.L.] hatte, blieb er noch eine Weile neben ihr hocken, um sich zu versammeln, denn er war übertoll von ihr.“ (P:56)

Als phallisches Symbol stehen hier bildlich die „weitgeblähten Nüstern“ im Mittelpunkt, die eben den Vorgang der Penetration umkehren. Nicht der Täter dringt in den Frauenkörper ein, sondern im Riechen öffnet sich Grenouille den Essenzen ihrer Ausdünstungen. Der Riechprozess ist wie ein pervertierter Geschlechtsverkehr, der jedoch kein funktionales Resultat zeitigt, außer der reinen Speicherung im lebendigen Gedächtnis des Täters. Der Text stiftet hier eine Art Verwirrung als ästhetisches Mittel, indem er die wichtigen Körperstellen zwar benennt, jedoch keinen Sexualakt im eigentlichen Sinne folgen lässt.<sup>351</sup>

Dennoch beschert der Geruch des vierzehnjährigen Mädchens Grenouille außerordentliches Glück: „Was Glück sei, hatte er in seinem Leben bisher nicht erfahren. Er kannte allenfalls sehr seltene Zustände von dumpfer Zufriedenheit. Jetzt aber zitterte er von Glück und konnte vor lauter Glückseligkeit nicht schlafen.“ (P:57) Statt des manifesten und damit auch sichtbaren Menschenkörpers ist der Jungfrauengeruch das primäre Sexualobjekt für Grenouille. Wie andere Fetischisten, die ein außermenschliches Objekt begehren, folgt auch Grenouille dieser Logik. In seinem Buch *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) erklärt Freud das Objekt des Fetischismus als Supplement, das jedoch aufgrund seines supplementären Charakters als:

„[...] Ersatz für das Sexualobjekt [...] ein im Allgemeinen für sexuelle Zwecke sehr wenig geeigneter Körperteil (Fuß, Haar) oder ein unbelebtes Objekt [ist], welches in nachweisbarer Relation mit der Sexualperson, am besten mit der Sexualität derselben, steht.“<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>352</sup> Sigmund Freud: Werke aus den Jahren 1904-1905, Gesammelte Werke, Bd. V, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 52.

Im Jahr 1927 ergänzt Freud diesen Befund über das Fetischobjekt, indem er dem vermeintlich abnormen Fetischismus in den seltensten Fällen Anlass zur Behandlung attestiert. Nicht, weil das Verlangen nach einem Fetisch gesellschaftlich inakzeptabel wäre, sondern vor allem, weil er kaum einen Leidensdruck erzeugt, sogar in den meisten Fällen als Erleichterung erfahren wird. Die Objektwahl unterliegt dabei meist zufälligen Gegebenheiten, zum Beispiel wenn ein Patient einen „gewissen Glanz auf der Nase“<sup>353</sup> zu seiner fetischistischen Kondition macht. In diesem besonderen Fall handelt es sich um eine Person, die als Kleinkind englischsprachig aufgewachsen, später jedoch nach Deutschland übergesiedelt ist, wo er den Kontakt zu seiner Muttersprache fast gänzlich verlor. Erst die Rückübersetzung des deutschen Wortes „Glanz“ in das englische „glance“ brachte die Auflösung. Nicht der „Glanz“ war der Fetisch, sondern der „Blick“, der verdeckt worden war und der die Macht hatte, der Nase des begehrten Glanz zu verleihen. Was Freud hier zu zeigen versucht, ist der Umstand, dass der Fetischist niemals über die Erfahrung eines Verlustes hinweggekommen zu sein scheint, den Freud mit der Entdeckung des fehlenden Penis bei der Mutter gleichsetzt. Um diesen fehlenden Penis jedoch aufzubewahren schafft er sich das psychische Gefäß des Fetischobjekts. Zum ersten Mal wird diese Idee in Freuds Leonardo-Studie eingehend behandelt:

„Der Hergang war also der, daß der Knabe sich geweigert hat, die Tatsache seiner Wahrnehmung, daß das Weib keinen Penis besitzt, zur Kenntnis zu nehmen. Nein, das kann nicht wahr sein, denn wenn das Weib kastriert ist, ist sein eigener Penisbesitz bedroht, und dagegen sträubt sich das Stück Narzißmus, mit dem die Natur vorsorglich gerade dieses Organ ausgestattet hat.“<sup>354</sup>

Wenn man so will, ist der Fetisch eine Strategie die Kastration zu umgehen, indem er diese im Fetisch aufschiebt. Grenouille hat nicht nur die Angst eines drohenden Mangels, sondern seine größte Angst kommt vom Fehlen des Geruchs, wie in der Bergszene beschrieben wird. Aus diesem Grund, so Jane Caputi, funktioniert der Jungfrauengeruch „as a substitute for the missing penis“<sup>355</sup>. Warum soll nun aber gerade der Jungfrauengeruch als Ersatz des fehlenden Penis dienen? Denn was „er begehrte, war der Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren. Diese waren seine Opfer.“ (P:240) Solange er diese Gerüche

<sup>353</sup> Ebd., Gesammelte Werke, Bd. XIV, S. 311.

<sup>354</sup> Ebd., Fetischismus, S. 312.

<sup>355</sup> Jane E. Caputi: The Fetishes of Sex-Crime, in: Objects of Special Devotion. Fetishism in Popular Culture, hrsg. von Ray B. Browne / Bowling Green, Ohio: Bowling Green Univ. Popular Pr. 1982, S. 9f.

besitzt, fühlt er sich sicher und ist weg von der Bedrohung der Kastration und seinem Ziel näher, geliebt zu werden.

In Grasse entdeckt Grenouille einen Duft, der ihn an sein erstes Opfer erinnert: „[...] der Duft hinter der Mauer [war] dem Duft des rothaarigen Mädchens zwar extrem ähnlich, aber nicht vollkommen gleich“. (P:216) Der Duft gehört zu Laure Richis, die Tochter des zweiten Konsuls von Grasse Antoine Richis. Laure hat jedoch noch nicht den richtigen Reifegrad, und so beschließt Grenouille, seine Geduld auf die Probe zu stellen und sich während der zweijährigen Wartezeit mit der Verfeinerung seiner Parfumeurskenntnisse zu vertreiben. Laures einzigartiger Duft darf nicht unbedarft verwendet werden:

„[Er] mußte ihn fassen wie den kostbarsten Edelstein. Ein Duftdiadem mußte er schmieden, an dessen erhabenster Stelle, zugleich eingebunden in andere Düfte und sie beherrschend, sein Duft strahlte. Ein Parfum würde er machen nach allen Regeln der Kunst, und der Duft des Mädchens hinter der Mauer sollte die Herznote sein.“ (P:246)

Es ist auffällig, dass der Duft der Frauen, die in das Opferschema von Grenouille fallen, immer an eine ganz bestimmte Schönheitsform gebunden ist. Wie Michaela Kopp-Marx kommentiert hat, greift Süskind auf ein Schönheitsideal des 18. Jahrhunderts zurück, wie es von William Hogarth (1697-1764) in *Analysis of Beauty* oder auch von Edmund Burke (1729-1797) in seiner *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* entworfen wird.<sup>356</sup> Er findet dieses Ideal in rothaarigen, hellhäutigen, jungfräulichen Mädchen im Alter von dreizehn bis vierzehn Jahren (vgl. P:57-59; P:188-189). Hier ist es zwar der Geruch des Geschlechts, der ihn zu seinen Opfern führt, es geht ihm jedoch nicht um die Befriedigung eines sexuellen Triebs. Dieser ist bei Grenouille bereits in der Überzeitlichkeit des Kunstwerks sublimiert, durch welches er sich Einfluss auf die Menschen verspricht. Er steht sowohl als Mörder-Genie als auch als Fetischist außerhalb der Ordnung, die er durchschaut und errichten möchte und kann entsprechend dieser Einsicht die erotische Abbildfunktion der Duftwelt auf die Kontrolle seiner Mitmenschen umleiten: „Gerade weil sich Grenouille aber von dieser visuellen Oberfläche nicht beeindrucken läßt, ist er in der Lage, die erotische Körperlichkeit der Mädchen einzufangen“.<sup>357</sup> Christian Klein hat bezüglich des Geruchsstatus rothaariger Frauen

---

<sup>356</sup> Vgl. Michaela Kopp-Marx: Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne, München: Beck 2005, S. 168-170.

<sup>357</sup> Frank Degler: Asthetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds *Der Kontrabaß*, *Das Par-*

im 18. Jahrhundert in den zeitgenössischen Quellen eine interessante Entdeckung gemacht. Diese seien der Geruchsbalance beraubt<sup>358</sup> und Degler ergänzt: „[...] die stets riechenden Rothhaarigen, faulig und faszinierend zugleich, als hätte ein gestörter Zyklus sie zu einer immerwährenden Menstruation verdammt.“<sup>359</sup> Diese Verschiebung in der Duftmatrix weckt seine Faszination. Mehr als einmal unterstreicht der Erzähler die Unwirklichkeit der Körpergerüche der beiden rothaarigen Mädchen, wohingegen die 24 weiteren Mädchenmorde in Grasse eher als Basis für den Duft Laures dienen sollen.

Obwohl die von Grenouille ermordeten Mädchen alle faszinieren und jede auf sehr spezielle Weise von ausgesuchter Schönheit ist (Vgl. P:258) – also als Individuum konnotiert – begreift er den Mord nicht als Mord, sondern analog zur Verarbeitung von Pflanzenmaterial, denn jene Tiere und Menschen, die

„[...] er mazerieren wollte, gaben, anders als die Blüten, ihren Duft nicht klaglos oder nur mit einem stummen Seufzer ab, sondern wehrten sich verzweifelt gegen das Sterben, wollten sich partout nicht unterrühren lassen, strampelten und kämpften und erzeugten dadurch unverhältnismäßig hohe Mengen Angst- und Todeschweiß, die das arme Fett durch Übersäuerung verdarben. So konnte man natürlich nicht vernünftig arbeiten. Die Objekte mußten ruhiggestellt werden, und zwar so plötzlich, daß sie gar nicht mehr dazu kamen, Angst zu haben oder sich zu widersetzen. Er mußte sie töten.“ (P:236)

Serienmörder wie Jack the Ripper töten zwar Menschen, aber „many subsequent sex-murderers never actually rape their victims; the sex in such crimes is not genital but is essentially a fetish. The form the fetish takes is violence as substitute for sex.“<sup>360</sup> Nicht nur ist Grenouille ein Serienmörder, er ist zugleich auch ein Geruchsfetischist:

„[Er] stand an jenem Märztag an der Stadtmauer von Grasse und liebte und war zutiefst beglückt von seiner Liebe. Freilich liebte er nicht einen Menschen, nicht etwa das Mädchen im Haus dort hinter der Mauer. Er liebte den Duft. Ihn allein und nichts anderes, und ihn nur als den künftigen eigenen.“ (P:242)

Der Besitz der Jungfrauendüfte fühlt sich für Grenouille wie ein „substitute for sex“ an. Nachdem er den letzten Rest des Geruchs aufnimmt, wirft er die Leichen der Opfer wie Blütenabfall fort, da ihn ihre Gestalt von Anfang an überhaupt nicht interessiert. „Sie [Laura] war für ihn als Körper gar nicht mehr vorhanden, nur noch als

---

*fum* und *Rossini*, S. 214.

<sup>358</sup> Vgl. Christian Klein: Lust und Ekel in *Das Parfum*, S. 61.

<sup>359</sup> Frank Degler: Asthetische Reduktionen. Analysen zu Partick Süskinds *Der Kontrabaß*, *Das Parfum* und *Rossini*, S. 214.

<sup>360</sup> Jane E. Caputi: *The Fetishes of Sex-Crime*, S. 9.

körperloser Duft.“ (P:280) Grenouille verbindet durch sein Vorgehen den Todestrieb mit der Idee des Archivs.<sup>361</sup> Diese dadurch entstehenden Spuren gilt es freilich zu lesen, worin eine der Hauptfunktionen der Figur Antoine Richis besteht. Als gebildeter, intellektueller Gegenspieler steht er auf der Schwelle zur Aufklärung und damit auch zur dafür charakteristischen Indizien-, Detail- und Symptomforschung. Durch die Methode der genauen Betrachtung von Indizien und der daraus resultierenden Schlussfolgerung ist er in der Lage, die Spuren der Tat zu rekonstruieren und daraus künftige Morde zu antizipieren.<sup>362</sup> So ist Richis der Meinung, dass der Mörder „kein destruktiver Geist“ ist, „sondern ein sorgfältig sammelnder“ (P:258). Er vermutet aufgrund der Tathergangsanalysen, dass dem Mörder ein letztes Element in seiner Sammlung fehlt und erkennt durch sorgfältiges Schließen, dass dieser letzte Baustein nur seine eigene Tochter sein kann:

„Gesetzt nun den Fall - so dachte Richis weiter -, der Mörder war solch ein Sammler von Schönheit und arbeitete am Bildnis der Vollkommenheit, und sei es auch nur in der Phantasie seines kranken Hirns; gesetzt ferner, er war ein Mann von höchstem Geschmack und perfekter Methode, wie er es in der Tat zu sein schien, dann konnte man nicht annehmen, daß er auf den kostbarsten Baustein zu jenem Bildnis verzichtete, den es auf Erden zu finden gab: auf die Schönheit von Laure. Sein ganzes bisheriges Mordwerk wäre nichts wert ohne sie. Sie war der Schlußstein seines Gebäudes. [...] Des Mörders Sinn und Trachten war ganz offenbar auf Laure gerichtet, von Anfang an. Und alle andern Morde waren Beiwerk für diesen letzten krönenden Mord.“ (P:258-259)

So richtig sich die Schlussfolgerungen Richis letztlich erweisen, so sehr schlägt der Versuch fehl, seine Tochter vor dem Zugriff des Mörders zu beschützen. Trotz der hastig inszenierten Hochzeit mit Baron Bouyon wird Grenouille dem Mädchen habhaft und verarbeitet sie genau wie die anderen zu Parfum.

---

<sup>361</sup> Vgl. zur Verbindung von Todestrieb und Archiv, in: Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben, Berlin: Brinkmann + Bose 1997, v. a. S. 24-27.

<sup>362</sup> Die wissenschaftliche Schlussfolgerung aus der Aufwertung nebensächlicher Details in Malerei, Kriminalistik und Psychoanalyse schildert Carlo Ginzburg in seinem Aufsatz *Spurensicherung*. Das 19. Jahrhundert ist, so die These, von einem Paradigmenwechsel geprägt, der besagt, dass anstelle umfassender Gesamtzusammenhänge verstärkt Details und Detailzusammenhänge erkenntnisstiftenden Wert zugesprochen bekommen. Dies motiviert eine Spurensuche in den oben genannten Wissenschaften. Bezogen auf *Das Parfum* repräsentiert Antoine Richis einen Typus des modernen Menschen, der die Indizien kombiniert und dadurch Rückschlüsse auf die Mordfälle zieht. Vgl. Carlo Ginzburg: *Spurensicherung*. Der Jäger liest die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Carlo Ginzburg: *Spurensicherung*. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin: Wagenbach 2002, S. 7-57.

### 4.2.3 Grenouilles Hass und Ekstase

Neben die Motive der Liebe und der Lieblosigkeit, die eingangs angesprochen wurden, tritt noch das Motiv des Hasses. In der Forschung wird hierbei die These vertreten, dass eine der wichtigen Überlebensstrategien Grenouilles Hass auf die Menschen im Allgemeinen sei.<sup>363</sup> Im Kapitel 26 geht Süskind auf diese besondere Gefühlslage detailliert ein. Grenouille lässt zunächst die frühesten Erinnerungen vor seinem geistigen Auge vorbeiziehen:

„[Den] feindlichen, dampfigen Dunst der Schlafstube von Madame Gaillard; das ledrig verdorrte Odeur ihrer Hände; den essigsuren Atem des Pater Terrier; den hysterischen, heißen mütterlichen Schweiß der Amme Bussie; den Leichengestank des Cimetière des Innocents; den Mördergeruch seiner Mutter.“ (P:158-159)

Das Resultat dieser Gedankenschau führt direkt zu „Ekel und Haß, und es sträubten sich seine Haare vor wohligem Entsetzen“ (P:159). Weiter heißt es:

„Manchmal [...] gestattete er sich auch einen kleinen geruchlichen Abstecher zu Grimal und kostete vom Gestank der rohen, fleischigen Häute und der Gerbbrühen, oder er imaginierte den versammelten Brodem von sechshunderttausend Parisern in der schwülen lastenden Hitze des Hochsommers.“ (P:159)

Die Akkumulation von Erinnerungen, in welchen er seine Erfahrungen der Unterdrückung und Ungerechtigkeit aufbewahrt, führt ihn schließlich zu einem orgiastischen Ausbruch seines Zorns und einer übersteigerten religiös verformten Rachephantasie:

„Und dann brach mit einem Mal [...] mit orgastischer Gewalt sein angestauter Haß hervor. Wie ein Gewitter zog er her über diese Gerüche, die es gewagt hatten, seine erlauchte Nase zu beleidigen. Wie Hagel auf ein Kornfeld drosch er auf sie ein, wie ein Orkan zerstäubte er das Geluder und ersäufte es in einer riesigen reinigenden Sintflut destillierten Wassers. So gerecht war sein Zorn. So groß war seine Rache. [...] Grenouille, der kleine Mensch, zitterte vor Erregung, sein Körper krampfte sich in wollüstigem Behagen und wölbte sich auf, so daß er für einen Moment mit dem Scheitel an die Decke des Stollens stieß, um dann langsam zurückzusinken und liegen zu bleiben, gelöst und tief befriedigt. Er war wirklich zu angenehm, dieser eruptive Akt der Extinktion aller widerwärtigen Gerüche, wirklich zu angenehm...“ (P:159)

Nicht aus körperlicher Lust oder rückhaltloser Liebe, sondern aus Hass macht Grenouille seine orgasmische Erfahrung. Hierin wird eine interessante Synergie deutlich, die Süskind seiner Hauptfigur von Anfang des Romans an mit auf den Weg gibt: die

---

<sup>363</sup> Vgl. Bettina Pflügl: Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, S. 53.

Verbindung von Hass und Ekstase.

Nachdem Grenouille gefasst wird, kommt diese Verbindung zu besonderer Geltung. Zur Stunde seiner Hinrichtung, bei der sich der gesamte Hass der Bevölkerung auf den Mörder unschuldiger Mädchen richtet, präsentiert er das Ziel und den Zweck seines Tötens. Er gibt sich einen Tropfen seiner Kreation, des absoluten Duftes. Die Wirkung ist verheerend. Ausnahmslos alle Menschen auf dem Platz sind plötzlich nicht mehr in der Lage, auch nur einen Gedanken an die Hinrichtung zu fassen und verfallen stattdessen in einen ekstatischen Zustand. Sie erkennen Grenouille nicht nur als ihresgleichen an, sondern lieben ihn:

„Nicht anders erging es den zehntausend Männern und Frauen und Kindern und Greisen, die versammelt waren: Sie wurden schwach wie kleine Mädchen, die dem Charme ihres Liebhabers erliegen. Es überkam sie ein mächtiges Gefühl von Zuneigung, von Zärtlichkeit, von toller kindischer Verliebtheit, [...]. Es war wie ein Weinen, gegen das man sich nicht wehren kann, wie ein lange zurückgehaltenes Weinen, das aus dem Bauch aufsteigt und alles Widerständliche wunderbar zersetzt, alles verflüssigt und ausschwemmt. [...], eine jede, ein jeder, in die Hand des kleinen Mannes im blauen Rock, auf Gedeih und Verderb: Sie liebten ihn.“  
(P:300-301)

Das Parfum vereint einen „intersubjektiven Existenzbeweis“<sup>364</sup>, den Grenouille für sich schaffen will, mit einem „orgiastischen Existenzbeweis“<sup>365</sup>, der die Masse für sich in Anspruch nimmt.

Grenouille zieht aus dem Ekel den Nachweis seiner Existenz; ganz wie Sartre, der Roquentin sagen lässt: „Ich bin es, *ich bin es*, der mich aus dem Nichts zieht, nach dem ich trachte: der Haß, der Abscheu zu existieren, das sind wiederum nur Arten, mich existieren zu *machen*, in die Existenz einzutauchen“<sup>366</sup>. Dieser Ekel ist auch für Grenouille der bestimmende Affekt beim Anblick der kopulierenden Masse. Das Parfum, das ihn eigentlich hätte zu einem geliebten Wesen für alle anderen machen sollen, transformiert die anderen nunmehr wieder in Objekte des Hasses, sodass im letzten Moment der Triumph wieder umschlägt in Niederlage.<sup>367</sup>

„[...] angetan mit dem Parfum, das vor den Menschen beliebt macht, mit dem Parfum, an dem er zwei Jahre lang gearbeitet hatte, dem Parfum, das zu besitzen er sein Leben lang gedürstet hatte [...] in diesem Moment stieg der ganze Ekel vor den Menschen wieder in ihm auf und vergällte ihm seinen Triumph so gründlich, daß er nicht nur keine Freude, sondern nicht einmal das geringste Gefühl von Ge-

---

<sup>364</sup> Christian Klein: Lust und Ekel, S. 64.

<sup>365</sup> Ebd.

<sup>366</sup> Jean-Paul Sartre: Der Ekel, Hamburg: Rowohlt 1998, S. 159.

<sup>367</sup> Vgl. Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*, S. 285.

nugtuung verspürte. Was er sich immer ersehnt hatte, daß nämlich die andern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er haßte sie. Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, im Haßen und Gehaßtwerden.“ (P:305-306)

Hass ermöglicht die Erfahrung der Existenz, die jedoch bei Sartre einer banalen Einsicht entspringt: „Das also ist der Ekel: diese die Augen blendende Evidenz? Was habe ich mir den Kopf zerbrochen! Was habe ich darüber geschrieben! Jetzt weiß ich: Ich existiere – die Welt existiert –, und ich weiß, dass die Welt existiert. Das ist alles.“<sup>368</sup> Ebenso schildert Grenouille die Einsicht in dieses Existenzial. Er erkennt, dass er nicht lieben kann und keine Liebe braucht:

„Er hätte sie jetzt am liebsten alle vom Erdboden vertilgt, die stupiden, stinkenden, erotisierten Menschen, [...]. Und er wünschte sich, daß sie merkten, wie sehr er sie haßte, und daß sie ihn darum, um dieses seines einzigen jemals wahrhaft empfundenen Gefühls willen widerhaßten und ihn ihrerseits vertilgten, wie sie es ja ursprünglich vorgehabt hatten. [...] Er wollte ein Mal, nur ein einziges Mal, in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden und von einem anderen Menschen eine Antwort erhalten auf sein einziges wahres Gefühl, den Haß.“ (P:306)

Die absolute Macht, die Grenouille hier genießt, schlägt im selben Maße um in Machtverlust und Ohnmacht, zumindest aber in die Einsicht, dass niemand sein Werk je zu würdigen weiß, sondern lediglich seinem Effekt verfällt. Je stärker und sinnloser die orgiastische Verehrung durch die Masse sich auf ihn richtet, umso mehr wird er von seiner Unfähigkeit zur Liebe eingeholt. Die Hinrichtungsszene setzt diese Dialektik also in das Verhältnis zwischen Nähe und Ferne ein: Der größten körperlichen, oberflächlichen Nähe korrespondiert die äußerste innere Entfernung, während in der Einsiedelei in der Berghöhle die vollkommene Distanzierung vom Lebensraum der Menschen eine innere Verbindung zu den Menschen schafft.

So wird der Augenblick des Triumphes aber auch ein Augenblick der Einsicht in die ethische Dimension des von ihm geschaffenen Duftes. Mit dem Parfum lässt sich zwar eine Art Liebe gewinnen, sie lässt sich damit jedoch nicht geben. Oder wie Eckhard Franke kommentiert: „Statt die Freiheit zu finden, wird er zum Opfer seines eigenen Werkes.“<sup>369</sup> Hierin trennt der Roman aber auch strikt die Wissenschaft der Warenproduktion von einer der menschlichen Seele ureigenen Qualität. Wolfgang

---

<sup>368</sup> Jean-Paul Sartre: Der Ekel, S. 193.

<sup>369</sup> Eckhard Franke: Patrick Süskind, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG), 42. Nachlieferung, Stand: 1. August 1992, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München: Text + Kritik 1978, S. 4.

Hallet bringt diese Dialektik prägnant zur Sprache, wenn er sagt:

„So klärt sich auch der scheinbare Widerspruch, dass zur Erlangung von Menschlichkeit und Liebe Bestialität und Unmenschlichkeit erforderlich sein sollen: nur weil es sich gar nicht um Herstellung wirklicher menschlicher Liebe und Schönheit handelte, waren Mord und Grausamkeit als Begleitumstände denkbar.“<sup>370</sup>

Und so scheitert am Ende Grenouille nicht nur an seiner eigenen Existenzverklärung sondern auch an einem ganz manifesten handwerklichen Fehler. Das Parfum, das eigentlich Liebe schaffen sollte, erzeugt eine „fast bestialische Sinnlichkeit“ und eine „instinktive[...] und rauschhafte[...] Sexualität“.<sup>371</sup>

Der Fokus auf die Sinnlichkeit bezieht freilich auch den Körper als Ort der Sinne und der Sexualität mit ein. Manfred Schneider verweist in dieser Hinsicht zu Recht auf die Figuren in Elias Canettis Roman *Die Blendung*. Diesen vom „Individualmythos“ bestimmten verkrüppelten Körpern korrespondieren dort vor allem symbolische Körper.<sup>372</sup> Der Mythos ordnet die Figuren einer Funktion im Erzählzusammenhang zu. Grenouilles Körper fällt in eine ganz ähnliche Einbettung. Seine gesamte Gestalt ist unansehnlich und insektenhaft, er ist völlig vernarbt und hat einen „leicht verkrüppelten Fuß“ (P:27). Die wichtigste körperliche Beeinträchtigung bleibt aber nach wie vor sein fehlender Geruch, für den die anderen äußeren Merkmale nur Stellvertreter zu sein scheinen. Das Sammeln der Düfte von Jungfrauen und das Kreieren eines vollkommenen Dufts ist dann aber nicht einfach nur eine Obsession, sondern dient dem Zweck, einen neuen, perfekten Körper zu schaffen, der auf der Grenze changiert zwischen symbolischem Leib und wahrhaftem Körper.<sup>373</sup> Hierin liegt ein wesentlicher Teil der weiter oben bereits erwähnten Identitätsfrage begründet. Der symbolische Leib kann nicht existieren ohne sein materielles Pendant. Und dieses Pendant ist in einem anderen Sinne eine Ek-Stase, ein Hinausreichen in die Sphären von Raum und Zeit, ohne die selbst das Genie nicht ist:

„All das könnte er tun, wenn er nur wollte. Er besaß die Macht dazu. Er hielt sie in

---

<sup>370</sup> Wolfgang Hallet: *Das Genie als Mörder*, S. 286.

<sup>371</sup> Ebd.

<sup>372</sup> Vgl. Manfred Schneider: *Die Krüppel und ihr symbolischer Leib. Über Canettis Mythos*, in: *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, hrsg. von Carl Hanser, München: Hanser 1985, S. 22-42.

<sup>373</sup> Vgl. Katja Schettler: *Eros, Liebe und Lieblosigkeit in Das Parfum*, S. 50. Schettler ist der Auffassung, dass Grenouille sich mit dem Parfum einen rein symbolischen Körper schaffe. Dabei übersieht sie jedoch, dass *das Parfum* eben nicht einfach einer symbolischen Ordnung entspricht, sondern ebenso ein realer chemischer und damit körperlicher Stoff ist. Das Symbolische hat hier seine Materialität.

der Hand. Eine Macht, die stärker war als die Macht des Geldes oder die Macht des Terrors oder die Macht des Todes: die unüberwindliche Macht, den Menschen Liebe einzuflößen. Nur eines konnte diese Macht nicht: sie konnte ihn nicht vor sich selber riechen machen. Und mochte er auch vor der Welt durch sein Parfum erscheinen als ein Gott – wenn er sich selbst nicht riechen konnte und deshalb niemals wüßte, wer er sei, so piff er drauf, auf die Welt, auf sich selbst, auf sein Parfum.“ (P:316)

Diese Einsicht in die Dialektik von Hass und Liebe und in die Verhältnisse der eigenen und fremden Ekstasen führt zu einer Situation, die kaum einen Ausweg lässt:

„Er hatte keine Sehnsucht mehr nach dem Höhlenleben. Diese Erfahrung war ja schon gemacht und hatte sich als unlebbar erwiesen. Ebenso wie die andere Erfahrung, die des Lebens unter den Menschen. Man erstickte da und dort. Er wollte überhaupt nicht mehr leben. Er wollte nach Paris gehen und sterben. Das wollte er.“ (P:315)

Das Ende des Romans geht naturgemäß auf diesen Tötungswunsch ein und demonstriert zugleich die katastrophale Verwechslung zwischen dem Symbolischen und dem Realen:

„Für einen Moment wichen sie zurück aus Ehrfurcht und blassem Erstaunen. Aber im selben Moment spürten sie schon, daß das Zurückweichen mehr wie ein Anlaufnehmen war, daß ihre Ehrfurcht in Begehren umschlug, ihr Erstaunen in Begeisterung. Sie fühlten sich zu diesem Engelsmenschen hingezogen. Ein rabiater Sog ging von ihm aus, eine reißende Ebbe, gegen die kein Mensch sich stemmen konnte, um so weniger, als sich kein Mensch gegen sie hätte stemmen wollen, denn es war der Wille selbst, den diese Ebbe unterspülte und in ihre Richtung trieb: hin zu ihm.

[...] Sie stürzten sich auf den Engel, fielen über ihn her, rissen ihn zu Boden. Jeder wollte ihn berühren, jeder wollte einen Teil von ihm haben, ein Federchen, ein Flügelchen, einen Funken seines wunderbaren Feuers. Sie rissen ihm die Kleider, die Haare, die Haut vom Leibe, sie zerrupften ihn, sie schlugen ihre Krallen und Zähne in sein Fleisch, wie die Hyänen fielen sie über ihn her. [...] Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden.“ (P:318- 319)

Wo Peter Kien in *Die Blendung* seine Bibliothek und sich selbst verbrennt, lässt sich Grenouille von den Massen durch eine Überdosis seines Parfüms buchstäblich in Stücke reißen. Dabei verflüchtigt sich sein Körper ebenso, wie die Gerüche, deren einzig lebendiger Speicherort eben nur das Gedächtnis ihres genialen Trägers war. Grenouille stirbt am Ende nicht einfach am eigenen Versagen, sondern am Scheitern seiner eingebildeten Genialität.<sup>374</sup>

---

<sup>374</sup> Nikolaus Förster ist der Auffassung das auf diese Weise nicht nur ein Genie zugrunde geht, es wird auch die Geniethorie selbst in Mitleidenschaft gezogen. Vgl. Nikolaus Förster: Die Wiederkehr des Erzählens, S. 23.

## 4.3 Die Modi der Darstellung bei Süskind

### 4.3.1 Erzählstrategie, Stil und Sprache bei Süskind

Mit *Das Parfum* schrieb Süskind einen Roman, dessen Struktur sich nach einer linearen, handlungsorientierten Erzählweise ordnet, in der ein chronologischer Lebensverlauf der Hauptfigur nachgezeichnet wird.<sup>375</sup>

Süskind richtet sich inhaltlich zwar auf historische Zusammenhänge, ist aber seinem Schreibgestus nach eher der Phantastik zuzuschlagen, die zum einen Teil durch das faszinierende Sujet der Gerüche, teils durch die brutalen und abstoßenden Schilderungen eine kontrastreiche Welt des 18. Jahrhunderts entfaltet, die zwischen Aufklärung und Absolutismus eines Ancien Régime, zwischen idealisiertem Reichtum und schreiender Armut und Unfreiheit changiert.<sup>376</sup>

Gerade diese Differenzen sind es, die laut Peter Cersowski eine Lesehaltung erzeugen, die auf Spannung angelegt ist. Einerseits gilt es den Reiz des Fremden und Abscheulichen zu erfahren, auf der anderen Seite hält uns beispielsweise die Erzählerposition in sicherem Abstand zum Erzählten.<sup>377</sup> Eine weitere Distanznahme passiert auch auf zeitlicher Ebene: „Zu der Zeit von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank.“ (P:5) Ganz zu Beginn zieht der Roman bereits diese Grenze zwischen dem Heute, also „uns modernen Menschen“, und der vermeintlich historischen Situation, der „Zeit, von der wir reden“, was in der Mitte des Romans nochmals unterstrichen wird, wenn von „uns heutigen Menschen, die wir physikalisch ausgebildet sind“ (P:129) die Rede ist – anders als das geschilderte Frankreich, welches uns nunmehr als „Postkartenklischees, einer Sphäre exotischer Fremdheit“<sup>378</sup> in Erinnerung ist.

Nikolaus Förster fasst diese innere Spannung des Romans wie folgt zusammen:

„Mit der Vielzahl an (olfaktorischen) Details lässt der Erzähler das Bild der Stadt

---

<sup>375</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>376</sup> Vgl. Eckhard Franke: Patrick Süskind, S. 3.

<sup>377</sup> Vgl. Peter Cersowsky: Ein fluidalthoretischer Roman. Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: Der deutsche Roman der Gegenwart, hrsg. von Wieland Freund und Winfried Freund, München: Fink 2001, S. 108.

<sup>378</sup> Ebd.

Paris des 18. Jahrhunderts literarisch auferstehen. Auch die Sprache, so scheint es, nähert sich dieser Zeit an, zumindest verwendet der Erzähler altertümlich anmutende Begriffe wie etwa Sprengel, Schrunde und Grind, hatschen oder die Wendung zu diesem Behuf. [...] aber auch zahlreiche moderne Begriffe, die nicht aus der Welt des 18. Jahrhunderts, sondern aus der Erzählgegenwart stammen. Es ist beispielsweise die Rede von der zersetzenden Aktivität der Bakterien, von Schwierigkeiten bürokratischer und verwaltungstechnischer Art, [...]. Doch auch die Beschreibung der Gerüche, die dem Autor von einigen Interpreten das Etikett des Fabulier- und Sinnenfreudigen eingebracht hat, ist weit davon entfernt, ein, authentisches' Bild der Geruchswelt zu vermitteln.<sup>379</sup>

Wenngleich auf der einen Seite ein sprachlich möglichst authentisches Bild vermittelt werden soll, wird die Authentizität auf der anderen Seite suspendiert. Ähnlich wie bei Umberto Eco oder García Márquez springt in diese Lücke der auktoriale Erzähler ein, der als „allwissender Erzähler“ die „Mittelbarkeit des Erzählens“<sup>380</sup> auf sich vereint. Auf diese Weise, so Gottfried Willems, würden „gesellschaftlich-kulturelle und geistig-mentale Realitäten“ geschaffen und „Tableaus von Figuren mit scharf umrissenen Charakteren“ angelegt, die in „Ähnlichkeit und Unähnlichkeit“<sup>381</sup> im gegenseitigen Verhältnis zueinander stünden.

So sehr diese Analyse auf den Roman zutrifft, so sehr lässt sie doch die Frage außer acht, welche Rolle dann der auktoriale Erzähler im Hinblick auf die Vereinigung divergenter Realitäten einnimmt, soll er nicht bloß als Medium vergangener und zukünftiger realer und fiktionaler Umstände dienen.

Süskinds Roman – wenn man so wollte, könnte man hier auch von einem Entwicklungsroman sprechen, zumal die Erfindung dieser Literaturgattung ebenfalls ins 18. Jahrhundert fällt – vereint auf der einen Seite das im 18. Jahrhundert beginnende materialistisch-positivistische Weltbild mit dem aufkommenden Bürgertum und setzt damit den Akzent der Geschichte auf eben jene Geschichtskonstellation, die den Weg geebnet hat für ein neues Kunstverständnis, das sich vom Repräsentationsgedanken des Ancien Régime löst und den Kunstbegriff radikal auf die Idee einer progressiven Universalpoesie überträgt.<sup>382</sup>

Wie es für den Entwicklungsroman typisch ist, verbinden sich in ihm nicht nur die

---

<sup>379</sup> Nikolaus Förster: Die Wiederkehr des Erzählens, S.19.

<sup>380</sup> Franz Karl Stanzel: Theorie des Erzählens, 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, S. 15.

<sup>381</sup> Gottfried Willems: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman: über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: Experimente mit dem Kriminalroman, hrsg. von Wolfgang Düsing, Frankfurt a.M., Berlin u.a.: Lang 1993, S. 228.

<sup>382</sup> Vgl. Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel: Das Athenaeums-Fragment Nr. 116, in: Ders., Fragmente 1797-1798, Kritische Ausgabe, Bd.2, hrsg. von Ernst Behler (u. a.), Paderborn (u.a.): Schöningh 1967, S. 182f.

einzelnen Elemente der Lebensläufe zentraler Figuren, die sich nahtlos in der Geschichte entfalten und aufeinander beziehen. Diese werden auch über eine motivische Klammer zusammengefasst, die in *Das Parfum* auf der einen Seite der Mord und auf der anderen Seite der Geruch sind. Die Geschichte hebt an, „am allerstinkendsten Ort des gesamten Königsreichs“ (P:7), mit einem missglückten Kindsmord, dem die Mutter des Helden den Tod und dem Helden selbst das Leben verdankt, und sie schließt in einer Situation absoluten Wohlgeruchs mit der tatsächlichen Ermordung Grenouilles. Dazwischen bleibt Raum, um den Hauptprotagonisten zum Herrn der Gerüche aufzubauen und ihn zahlreiche kritische Situationen durchlaufen zu lassen. Jede Episode verweist dabei auf eine andere Episode im Roman, sodass hier ein semantisches Verweissystem entsteht. Der Mord aus der Rue des Marais (P:55-57) greift dem Mord an Laure Richis (P:272) vor und umgekehrt. Die Übergriffe der Gerbergesellen auf den jungen Grenouille (P:30) verweisen auf die tatsächliche Ermordung Grenouilles am Ende des Romans (P:319).<sup>383</sup>

Wie oben angedeutet, ist das Genre des Romans gleichzeitig auch ein Kriminalroman, was nicht zuletzt auch durch die Schilderung der beiden zentralen Mordstellen unterstrichen wird. Obwohl es insgesamt 26 Morde gibt zeigt Süskind – die Tötung Grenouilles ausgenommen – nur zwei der Verbrechen wirklich detailliert, wobei mit dem letzten auch der Figur Antoine Richis eine wichtige Rolle zugewiesen wird. Richis wird durch seinen überlegenen Intellekt, seine rasche Auffassungsgabe und vor allem wegen seines Sinns für Indizien und Details eindeutig als Figur eines Kriminalisten gezeichnet. Dennoch lässt sich der Roman nicht im klassischen Sinne dem Genre des Kriminalromans zuschlagen.<sup>384</sup> Denn anders als im Krimi üblich wird die alte Ordnung durch den Kriminalisten nicht wieder hergestellt. Dies gilt im Übrigen nicht nur für den Inhalt, sondern auch für den Erzählmodus: Wo das Motiv für den Mord für die Bürger von Grasse unbekannt bleibt, bleiben für den Leser die Morde der anderen Frauen im Dunkel. Es gibt keinen Hinweis auf die Tathergänge, die nunmehr als Phantasiegebilde seiner „olfaktorischen Vergewaltigungen“<sup>385</sup> durch den Leserkopf firmieren. Der Leser teilt zwar das Geheimnis, wird aber auf der anderen Seite ausgeklammert.

Eben diese Ausklammerung lässt den Roman als Kriminalroman jedoch zurück-

---

<sup>383</sup> Vgl. Gottfried Willems: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman, S. 230.

<sup>384</sup> Vgl. Nikolaus Förster: Die Wiederkehr des Erzählens, S.12.

<sup>385</sup> Ebd.

treten und den Geniegedanken immer wieder im Zentrum erscheinen. Der Untertitel des Romans „Die Geschichte eines Mörders“ ist daher in gewisser Hinsicht eine „Lesefalle“, denn statt „[...] der Geschichte eines Mörders wird die Geschichte eines Genies erzählt.“<sup>386</sup> Oder wie sich hier durchaus anfügen lässt: Es wird die Geschichte eines Genies erzählt, das ein Mörder ist, wobei nicht der Mord selber als Kunst verstanden wird, sondern die Produkte seines Handelns. Auf der anderen Seite lässt sich die Kunst aber auch nicht von ihrem Handwerk trennen, wie schon die griechische Herleitung des Kunstbegriffs als *techné* verrät, zu der in einem erweiterten Sinn auch die Kunst des Mordens gezählt werden kann. Die andere Seite des Geniemotivs, der übersteigerte Geruchssinn, durchstreicht folglich den Realismus des Romans, da hiermit Beschreibungen angeführt werden, die kaum noch in der Schrift greifbar sind, weil Düfte nicht aus Worten, sondern aus Molekülen bestehen und jeder Versuch einer exzessiven Beschreibung von Düften nur wieder auf andere Beschreibungen von Düften verweist, die sich dann in einen beinahe surrealen Raum abstrakter oder naturalistischer Referenzen verflüchtigen. Zweifellos geht es in *Das Parfum* eben auch um die Form der Erzählung selbst, die zwischen Entwicklungs-, Kriminal-, Genie-, und Künstlerroman changieren und dabei die Unmöglichkeit ihres Sujets für die Literatur verdeutlichen: Nämlich ein Motiv, das seiner Natur nach flüchtig ist – die Welt der Gerüche – in ein Medium zu übertragen, das eben diese Flüchtigkeit als Spiel mit der eigenen Form aufzeigen kann, als kalkulierte Einfassung der Handlung auf der einen Seite und Genreüberschreitung und *formale Verflüchtigungen* auf der anderen.

#### **4.3.2 Die Darstellung der olfaktorischen Welt bei Süskind**

Die literarische Auseinandersetzung mit Gerüchen stellt Autoren vor ein grundsätzliches Problem, das vor allem der Wahrnehmungsart geschuldet ist, mit der Düfte ins Bewusstsein gelangen. Einen Geruch in Worte zu fassen bedeutet, ihn gewissermaßen

---

<sup>386</sup> Ebd., S.13.

von seinem flüchtigen Aggregatzustand in das feste und überzeitliche Gefüge von Schrift und Papier zu transformieren. Frank Degler drückt dies in seinem Text *Milch und Seide!* so aus, dass es „offensichtlich wahrnehmungstechnische Schwierigkeiten [gibt], komplexe Gerüche quantitativ und qualitativ so zu erfassen, dass sich daraus stabile Sprachkonventionen in Bezug auf das Olfaktorische entwickeln könnten“<sup>387</sup>. Dennoch ist die Welt der Düfte ein viel thematisiertes Feld im literarischen Diskurs, das eine große Bandbreite sinnlicher Begrifflichkeiten hervorbringt.<sup>388</sup>

„Gerüche können ebenso wie Visuelles, Akustisches, Taktiles und Gustatorisches gespeichert werden – sind also wie eine Fotografie auf einen materiellen Träger kopierbar, womit das Olfaktorische einer vergänglichen Raum/Zeit-Stelle erhalten werden kann.“<sup>389</sup>

Die schriftliche Formierung der Düfte geht in der abendländischen Literatur bis auf die Bibel zurück, in der besonders im *Hohelied Salomos* eine große Fülle an Beispielen zu finden ist, die den Duft als solchen und die verschiedenen Beispiele seiner Nuancen und Abstufungen, aber auch den Geruchssinn versinnbildlichen.<sup>390</sup> Interessant ist hierbei, dass – ähnlich wie in *Das Parfum* – das Thema des Duftes mit dem der Liebe verbunden wird.

„Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn deine Liebe ist lieblicher als Wein. Es riechen deine Salben köstlich; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mädchen“<sup>391</sup>, heißt es zu Beginn des ersten Verses. Diese und viele andere Huldigungen an den Wohlgeruch und die Liebe zieht sich durch das gesamte Gedicht.<sup>392</sup>

Die Überflutung mit Düften, wie sie noch im Alten Testament betrieben wird, steht im scharfen Kontrast zu der im 18. Jahrhundert philosophisch und literarisch vollzogenen Abkehr von allem Sinnlichen und auch von der Erkenntniskraft des Olfaktorischen. Texte über die Nase oder die von ihr wahrgenommenen Gerüche sind in dieser Zeit rar und wenn man sich darüber äußerte, dann meist in abschätziger Weise.<sup>393</sup> So

---

<sup>387</sup> Frank Degler: *Milch und Seide! Beobachtungen ästhetischer Leitdifferenzen* in Patrick Süskinds *Das Parfum*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004, S. 307.

<sup>388</sup> Vgl. Stephanie Schulz: *Gerüche in Kultur und Literatur*, (Magisterarbeit), in: *Mythos-Magazin* (Online-Magazin): [http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ss\\_gerueche.pdf](http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ss_gerueche.pdf) (Abrufdatum 24. 09.2011), S. 58.

<sup>389</sup> Frank Degler: *Milch und Seide!*, S. 306.

<sup>390</sup> Vgl. *Das Hohelied Salomos*, Kapitel 1-8.

<sup>391</sup> Ebd., Kapitel 1, Vers 1-2.

<sup>392</sup> Vgl. Paul Faure: *Magie der Düfte. Eine Kulturgeschichte der Wohlgerüche. Von den Pharaonen zu den Römern*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993, S. 8.

<sup>393</sup> Vgl. Stephanie Schulz: *Gerüche in Kultur und Literatur*, S. 59.

erklärt es sich vielleicht, dass gerade der „Gestank“ im Sprachraum des Alltagslebens eine besondere Rolle bei der Übertragung negativer Stimmungen und Gedanken einnimmt. Eine unliebsame Tätigkeit „stinkt“ einem und eine falsche Aussage bezeichnet man allgemein als „erstunken und erlogen“<sup>394</sup>, und auch die Frage der Gerechtigkeit wird davon berührt, denn ein „Unrecht stinkt bis zum Himmel“.<sup>395</sup>

Bereits im Auftakt des Romans kommt dem Gestank eine wichtige Funktion zu, wobei er die verschiedenen Topologien des Stinkens in ein zeitliches Verhältnis zum übrigen Roman setzt, indem er eine Prognose auf Verfall und Tod mit einflechtet und somit dem Gestank eine metaphorische Bedeutung zuweist.

Im eingangs bereits zitierten Absatz über den Pariser Gestank wird das Verb „stinken“ siebzehn Mal wiederholt. Unübersehbar sind zweckmäßige, häufige Wiederholungen zur Hervorhebung. Durch diese Wiederholung des Wortes „stinken“ möchte Süskind beim Leser einen starken Eindruck über die Geruchswelt des damaligen Paris hinterlassen. Gleichzeitig will er auch zeigen, dass Grenouille als geniale und abscheulichste Gestalt in der Geruchswelt des 18. Jahrhunderts lebt, in der zugleich die öffentliche Aufmerksamkeit für Geruch und Hygiene beginnt. Wenn gleich das 18. Jahrhundert noch keinen Begriff von Bakteriologie besitzt, finden sich hier jedoch schon die ersten aufkeimenden Ängste vor Krankheiten und die aufkommende Begeisterung für Parfüme.<sup>396</sup>

Wie am Anfang des Kapitels schon erwähnt wird ist es sehr schwierig, nur mit den Mitteln der Sprache einen Eindruck von Gerüchen zu erschaffen. Süskind reflektiert die Probleme der olfaktorischen Repräsentation und der Imagination, indem er zwei unterschiedlichen ästhetischen Strategien folgt, um diesem Problem Herr zu werden:

„Dieser Geruch hatte Frische; aber nicht die Frische der Limetten oder Pomeranzen, nicht die Frische von Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernnadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser..., und er hatte zugleich Wärme; aber nicht wie Bergamotte, Zypresse oder Moschus, nicht wie Jasmin und Narzisse, nicht wie Rosenholz und nicht wie Iris... Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem, aus Flüchtigem und Schwermem, keine Mischung davon, eine Einheit, und dazu gering und schwach und dennoch solid und tragend, wie ein Stück dünner schillernder Seide... und auch wieder nicht wie Seide, sondern wie honigsüße Milch, in der sich Biskuit löst – was ja

---

<sup>394</sup> Günther Ohloff: Düfte. Signale der Gefühlswelt, Zürich: Chimica Acta 2004, S. 1f.

<sup>395</sup> Vgl. Stephanie Schulz: Gerüche in Kultur und Literatur, S. 59.

<sup>396</sup> Zur Bakteriologie und Moderne gibt der gleichnamige Sammelband von Philipp Sarasin Aufschluss. Vgl. hierzu: Philipp Sarasin / Silvia Berger / Marianne Hänseler und Myriam Spörri: Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

beim besten Willen nicht zusammenging: Milch und Seide!“ (P:52)

Anhand der Beschreibung eines fiktionalen Geruchs kann man die Darstellung der ästhetischen Verfahren von Süskind beobachten. Man kann beim Versuch, einen Geruch sprachlich entstehen zu lassen, seine *inhaltliche* Seite bemerken. Mit der großen Anzahl der Vergleiche mit duftenden Gegenständen der realen Welt bildet Süskind seine olfaktorische Welt im Roman, die sich aus Assoziationen zu Limetten, Myrrhe, Zimtblatt, Moschus oder Rosen zusammensetzt. Er versucht auch, die Relationierbarkeit von Duft und Dichtung offenzulegen und mit dem Mittel der synästhetischen Metaphernbildung zu beschreiben. Das heißt, dass er einige Standard-Begriffe zur Duftbeschreibung benutzt, bei denen davon ausgegangen werden kann, dass sie auch im realen Leben bekannt sind. Auch die Kombination von „Frische“ und „Wärme“ oder „flüchtigen“ und „schweren“ Gerüchen lässt eine gewisse Assoziationsbreite zu. Um einen olfaktorischen Eindruck zu beschreiben, kombiniert der Roman viele bekannte Wahrnehmungserfahrungen aus anderen Sinnesbereichen: „Das Meer roch wie ein geblähtes Segel, in dem sich Wasser, Salz und eine kalte Sonne fingen.“ (P:46) Hier wird der Geruch des Meers mit einem taktilen Erlebnis verbunden.

Damit stiftet er einen Zusammenhang zu völlig abstrakten Geruchsmetaphern wie „sommersprossenübersprenkeltes Gesicht“ (P:56), „welkgerochen“ (P:56), „seidentapetenbespannte Schlafgemächer“ (P:213). Auf diese Weise findet Süskind zwar nicht das Geheimnis der Duftkonservierung, wohl aber deren Aufbewahrung in der Sprache, für die er eine sehr eigene und virtuose Grammatik der Gerüche entwickelt. Diese olfaktorische Sprache funktioniert gemäß der Struktur von Metaphern als Assoziation von Realem und Imaginärem. In ihr stiftet Süskind die Verbindung zurück zur Sphäre des Psychischen und zeigt dabei auf, dass der Weg zu diesem Reich der Assoziation über die Zuweisung zu sehr realen Erfahrungen verläuft:

„Da waren die Gerüche der Fässer, Essig und Wein, dann die hundertfältigen schweren Gerüche des Lagers, dann die Gerüche des Reichtums, die aus den Mauern transpirierten wie feiner goldener Schweiß, und schließlich die Gerüche eines Gartens, der auf der anderen Seite des Hauses liegen mußte. Es war nicht leicht, diese zarteren Düfte des Gartens aufzufangen, denn sie zogen nur in dünnen Streifen über den Giebel des Hauses hinweg herab auf die Straße.“ (P:214)

Süskind bleibt aber mit dieser Beschreibungstechnik nicht bei den Dingen und Orten stehen, sondern benutzt sie auch für seine Protagonisten. Er stellt die Persönlichkeiten und die Charaktere seiner Protagonisten – mit Ausnahme von Grenouille – sogar auch

mit den Geruchsbildern dar. Zu Beginn kommt die Amme Jeanne Bussie zum Pater Terrier, „einem etwa fünfzigjährigen kahlköpfigen, leicht nach Essig riechenden Mönch“ (P:11), um Grenouille zurückzugeben. Als sie vor der Tür steht, strömt sie für Pater Terrier einen angenehmen „warmen“, „milchigen“ (P:12) Duft aus. Über den Ledermeister erzählt uns der Roman, dass seine Ausdünstung einiges über seine Gewaltbereitschaft verrät. Geruch ist hier nicht nur eine Frage der Aura, sondern – was besonders an diesem Beispiel deutlich wird – eine Frage der Persönlichkeit und ein Indikator für Gefahr. Ein anderes Beispiel ist Druot, der Liebhaber und spätere Mann von Madame Arnulfi, „von dem Grenouille sofort erriet, daß er gewohnt war, Madames Bett zu teilen, und ohne dessen Konsultation sie offenbar gewisse Entscheidungen nicht traf“ (P:220), da sein Geruch „seminal“ (P:323) ist.

Degler ist der Meinung, dass es Süskind mit der Kombination der drei inhaltlichen Verfahren – „realistische Vergleiche, standardisierte Metaphern und die Synästhesie“<sup>397</sup> – gelingt, „eine zumindest ungefähre Imagination des fraglichen Geruchs auf der Seite der Lesenden zu erzeugen“<sup>398</sup>. Man könnte die These jedoch weiter ausbauen, indem man sagt, die Kombination der drei Verfahren eröffnet erst das Feld der Assoziation.

---

<sup>397</sup> Frank Degler: *Milch und Seide!*, S. 306.

<sup>398</sup> Ebd., S. 309.

## 5. Analyse von Filmen hinsichtlich der in ihnen dargestellten Psychopathologie – *Die Klavierspielerin* und *Das Parfum*

### 5.1 Literaturverfilmung als Transformation von Romanen

Um die Untersuchung zur Darstellung von Psychopathologie in unserer Gegenwart abzurunden, soll im Folgenden der Film, ein dem Roman im Prinzip nicht unähnliches Medium, in den Blick genommen werden.<sup>399</sup>

Die Verfilmung literarischer Vorlagen ist seit den Anfängen des Kinos ein wichtiges Thema, sowohl für die Behandlung der Romanstoffe, die filmisch adaptiert werden, als auch für das Verständnis des Films als literarisches Medium mit anderen Mitteln. Dennoch sind Kinoumsetzungen von Literatur oft problematisch, da der Film den Text in das Feld des Visuellen transformieren muss, was eine Reihe von Schwierigkeiten und Darstellungsproblemen mit sich bringt. Nicht selten führt dies zu der Frage, ob Filme ihren literarischen Vorlagen überhaupt gerecht werden können. Dennoch scheint eine ungebrochene Faszination von der Verbindung beider Medien auszugehen, die nicht zuletzt auch bei Elfriede Jelinek unverhohlen zum Ausdruck kommt: „Alle wollen Filme machen. Aber wir werden einen machen“<sup>400</sup>, schrieb die Autorin ihrem Regisseur Franz Novotny, als sicher war, dass *Die Ausgesperrten* (uraufgeführt in Deutschland am 22.10.1982) Förderung erhielt.<sup>401</sup>

Was unter einer Literaturverfilmung zu verstehen ist, scheint auf den ersten Blick klar zu sein: ein auf einem literarischen Werk basierender Film. Die komplexe Wechselwirkung lässt sich jedoch nicht an der Oberfläche ablesen, sondern betrifft

---

<sup>399</sup> Es wäre auch möglich andere, Arten wie zum Beispiel TV-Serien oder Videofilme zu untersuchen. Da die Darstellungstechnik aber im Prinzip bei allen dieselbe ist, soll die filmische Form als paradigmatisches Beispiel dienen.

<sup>400</sup> Michael Töteberg: Kinogier. Die zerrüttete Beziehung zwischen Literatur und Film in Deutschland, in: Szenario 1, hrsg. von Jochen Brunow, Berlin: Berz + Fischer, S. 118.

<sup>401</sup> Vgl. Kyra Scheurer: Eine Frau, ein Film, ein Roman. Michael Hanekes filmische Adaption von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: Text + Kritik. Elfriede Jelinek, Heft 117, München: text + kritik 2007. S. 85.

die Strukturbedingungen beider Medien:

„Das narrative Potential des Films ist so ausgeprägt, dass er seine engste Verbindung nicht mit der Malerei und nicht einmal mit dem Drama, sondern mit dem Roman geknüpft hat. Film und Roman erzählen beide lange Geschichten mit einer Fülle von Details, und tun dies aus der Perspektive des Erzählers, der oft eine gewisse Ironie zwischen Geschichte und Betrachter schiebt. Was immer gedruckt im Roman erzählt werden kann, kann im Film annähernd verbildlicht oder erzählt werden.“<sup>402</sup>

Dass das Genre Literaturverfilmung schon seit den Anfängen des Films präsent ist, unterstreicht dies umso mehr. Zu den frühen Experimentatoren zählt unter anderem der französische Filmpionier Louis Jean Lumière, der neben seinen dokumentarischen Fixierungen des bürgerlichen Lebensstils um die Jahrhundertwende, zum Beispiel mit dem Werk *L'Arroseur arrosé* (*Der begossene Gärtner*) von 1886, die „Urform der Filmburleske“<sup>403</sup> und also eine literarische Form auf den Film übertragen hat.

Erst als der Film aus seinen Anfängen, als Schaustück für den Vertrieb auf Jahrmärkten, herauswuchs, gewann die Erzählstruktur filmischer Geschichten immer mehr an Bedeutung. Siegrid Bauschinger bringt diesen Umstand prägnant auf den Punkt: „As soon as the movies learned to tell stories, they began to film the classics.“<sup>404</sup> Jedoch läuft der Prozess auch in entgegengesetzter Richtung ab, sodass der Film die Struktur von Romanen zu beeinflussen beginnt. Augenfällig wird dies etwa in den prominenten Beispielen von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras* (1951), die beide einen Zeitstrom sowie Schnitt- und Montagetechniken in ihre Werke einführen, die eigentlich dem Film zu eigen sind.<sup>405</sup>

Der Vorreiter und Vermittler des Expressionismus, Kurt Pinthus, hat nicht nur die ersten wahrnehmungs- und medientheoretischen Überlegungen zum Film angestellt, sondern in seinem *Kinobuch* (1914) auch eine Reihe junger Dichter und Literaten, darunter Richard A. Bermann, Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler, Max Brod oder Franz Blei, auf den Film als literarische Form eingeschworen. Im *Kinobuch* fin-

---

<sup>402</sup> James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2002, S. 45.

<sup>403</sup> Ulrich Gregor / Enno Patalas: *Geschichte des Films*, Bd. 1, 1895 – 1939, Hamburg: Rowohlt 1984, S. 13.

<sup>404</sup> Siegrid Bauschinger u. a. (Hrsg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*, München: Francke 1984, S. 20.

<sup>405</sup> Vgl. Christian Horn: *Literaturverfilmung*, Online-Magazin für Filmkritik, Düsseldorf 2006, in: [http://www.filmrezension.de/dossier/literaturverfilmungen/Christian%20Horn\\_%20Literaturverfilmungen.pdf](http://www.filmrezension.de/dossier/literaturverfilmungen/Christian%20Horn_%20Literaturverfilmungen.pdf) (abgerufen am 25.10.2012).

den sich die ersten in Deutschland verfassten Szenarios, von denen einige später auch verfilmt wurden. In seinem vorangestellten Essay *Das Kinostück* beschreibt Pinthus den Film als kulturelle Praxis, die mit dem Traumvorgang verwandt sei und über die Verbildlichung affektiv auf die unbewussten Wünsche Zugriff nehme, sie hervorbringe und beim Publikum eine beinahe atavistische „Lust am Schauen“<sup>406</sup> befriedige:

„Der Schüler will die Prärien seiner Indianerbücher, seltsame Menschen bei seltsamen Verrichtungen, die üppigen, menschenfremden Ufer asiatischer Flüsse sehen. Der bescheidene Bureaubeamte, die im Haushalt eingespannte Frau sehnen sich nach Schimmernden Festen der eleganten Gesellschaft, nach fernen, leuchtenden Küsten und Gebirgen, zu denen sie niemals reisen werden. [...] Der im immer gleichen Alltag arbeitende Mensch unserer Tage wird in der Muße alsbald zum Romantiker. Er will nicht nur etwas Realistisches sehen, sondern dies Realistische soll in eine idealere, phantastischere Sphäre erhoben sein. [...] Und all dies findet der Mensch im Kino. [...] Stärksten Anteil nimmt der Menschen erst am Film, wenn er seinesgleichen, den welchen er liebt oder haßt, in den Landschaften, in den Stuben, in den gefährlichen und grotesken Situationen und Bewegungen erblickt. Denn die Abenteuer des Menschen auf dem Film werden seine eigenen Abenteuer. Und so muß das Kinostück die in allen Menschen niedergedrückte Gier zum Erlebenwollen, zum Umfassenwollen alles Menschenschicksals und alles Erdengeschehens aufstacheln – und zu befriedigen suchen [...].“<sup>407</sup>

Obwohl Pinthus hier ein starkes identifikatorisches Moment in den Vordergrund stellt, interessieren ihn vor allem formale und ästhetische Aspekte des Films, die eine Verbindung stiften zwischen Literatur und Film, oder, wie Sieglinde Klettenhammer kommentiert, die „Möglichkeiten eines filmischen Denkens in der Literatur bzw. einer filmischen Schreibweise“.<sup>408</sup>

Literatur und Film, so könnte man anfügen, stehen in einem Interpretationsverhältnis, wie auch Wolfgang Gast feststellt:

„Eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk. Für den Leser des Romans kann deshalb die Verfilmung nur eine mögliche Interpretation dieses Romans von vielen sein, die er mit seiner eigenen Sicht oder auch mit anderen filmischen Interpretationen vergleichen kann. Dem literarischen Werk gegenüber verhalten sich Verfilmungen damit zugleich wiedergebend und interpretierend, in jeder Verfilmung artikulieren sich Standpunkte und Anschauungen über das benutzte Werk und

---

<sup>406</sup> Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama – Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* in der Verfilmung von Michael Haneke, in: *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*, hrsg. von Stefan Neuhaus, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 263.

<sup>407</sup> Kurt Pinthus: Einleitung: *Das Kinostück*, in: *Das Kinobuch (1913/14)*, hrsg. von Kurt Pinthus, Frankfurt a.M.: Fischer 1983, S. 21ff., S. 24f. u. S. 26f.

<sup>408</sup> Sieglinde Klettenhammer: *Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama*, S. 264.

zugleich über die jeweilige Gegenwart des Interpretierenden.“<sup>409</sup>

Der Erforschung der Literaturverfilmung gehört nicht zuletzt darum auch ein breites Feld an möglichen Fragestellungen an, die sich an den medialen Unterschieden, den historischen Wechselwirkungen oder den theoretischen Implikationen der Literaturverfilmung abarbeiten.

Franz-Josef Albersmeier kommentiert hierzu, dass besonders die Theorie der Literaturverfilmung den bisher am besten ausgearbeiteten Bereich darstellt. Sie leistet vor allem eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Frage nach der Transformation eines literarischen Textes in ein filmisches Bild, so dass hier die vergleichende Analyse der beiden Textsysteme und ihren Inhalten im Zentrum der Betrachtung stehen.<sup>410</sup> Albersmeier nennt die Literaturtheorie dementsprechend „die Suche nach einem begrifflichen Instrumentarium und Kategorien, die den komplexen Wechselbeziehungen zwischen den beiden Medien Literatur und Film gerecht werden.“<sup>411</sup>

Das erste umfangreiche Werk zur Theorie der Literaturverfilmung wurde von Irmela Schneider im Jahr 1981 verfasst und trägt den Titel *Der verwandelte Text*<sup>412</sup>. In ihrer Theorie der Literaturverfilmung versucht sie

„[...] die Bedingungen zu ermitteln, unter denen eine Erzählung mit der in einem anderen Semiosen-Kontext realisierten Erzählung so verglichen werden kann, daß von ihrer semiotischen Realisierung abstrahiert ist, d.h. daß sie den Status eines tertium comparationis zwischen wortsprachlichem und filmischem Erzähl-Text erhält.“<sup>413</sup>

Schneider versucht das Handwerkszeug zu entwickeln, durch welches ein Vergleich von Literatur und Film möglich wird. Die Übersetzung von Literatur in einen Film setzt ihrer Auffassung nach zunächst die „Manifestation der potentiellen Beziehung zwischen Literatur und Film“<sup>414</sup> voraus. Weiterhin bildet die Literaturverfilmung einen konkreten geschichtlichen Gegenstand, der sich in seiner Entwicklung durch „spezifische Anlehnung an literarische Muster des Erzählens“<sup>415</sup> beschreiben lässt. Daraus zieht Wan-Seok Nam den Schluss, dass die Literaturentwicklung eine von

---

<sup>409</sup> Wolfgang Gast: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen, in: Literaturverfilmung. Themen – Text – Interpretationen, Bamberg: C. C. Buchners 1999, S. 14.

<sup>410</sup> Vgl. Franz-Josef Albersmeier: Literaturverfilmung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 15-37.

<sup>411</sup> Ebd., S. 13.

<sup>412</sup> Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen: Niemeyer Max 1981. Vgl. hierzu Joachim Paech: Literaturverfilmung, in: Diskussion Deutsch 88 (April, 1986), S.188-193.

<sup>413</sup> Ebd., S. 137.

<sup>414</sup> Ebd., S. 24.

<sup>415</sup> Ebd., S. 25.

vielen möglichen Entwicklungen des Films in seiner Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte sei. Dies verweise seiner Auffassung nach auf die geschichtliche Beziehung zwischen Literatur und Film und weise die Literaturverfilmung als eine Konsequenz dieser Beziehung aus. Andererseits, so schlussfolgert Nam, sei die Narrativität des Films nicht gänzlich auf dessen mediale Besonderheiten zurückzuführen, sondern zu einem großen Teil von der Literatur – oder wie man genauer sagen müsste: vom Roman – übernommen. Diese Beziehung bilde weiter die Grundvoraussetzung dafür, die Literaturverfilmung als literarische Form zu sehen, die spätestens seit dem russischen Formalismus die autonome Struktur erzählter Geschichten habe.<sup>416</sup>

Obwohl die geschichtlichen Bedingungen hierbei nahezu dieselben zu sein scheinen, bleiben freilich einige Unterschiede bestehen. Sieht man vom Phänomen des Zappings als Rezeptionsform an dieser Stelle einmal ab, so ist Film auf die Chronologie der Bildfolgen und auf ein bestimmtes Tempo seiner Rezeption angewiesen, um als Film zu funktionieren, wohingegen der Modus, in welchem literarische Texte aufgenommen werden, ganz und gar von der individuellen Leseerfahrung abhängt. Walter Benjamin hat diesen Unterschied anhand der Rezeptionshaltung des Publikums vor Kunstwerken im traditionellen Sinn und dem Film als ein diese Tradition erweiterndes Medium beschrieben:

„Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefasst, so hat sie sich schon verändert.“<sup>417</sup>

Wo die Literatur ihren Assoziationsspielraum durch die Kontemplation gewinnt, wo also die Einbildungskraft eine innere Wahrnehmung der Geschichte erzeugt, erzwingt der Film die Zerstreuung des Zuschauers in der Masse und zwingt ihn dadurch zu

---

<sup>416</sup> Vgl. Wan-Seok Nam: Literaturverfilmung als Wahrnehmungsprozeß narrativer Texte. Analyse von Verfilmungen ausgewählter Werke Heinrich Bölls anhand eines wahrnehmungstheoretisch fundierten Modells, Diss., Osnabrück: Universität Osnabrück 1998, S. 8.

<sup>417</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (dritte Fassung), in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 502. Benjamin zieht in seinem berühmten Kunstwerkaufsatz Bilanz im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen Film und den traditionellen Künsten wie Bildende Kunst, Theater und Literatur. Dem Film, so der Tenor, sei eine reproduzierende Struktur als Bedingung seiner Produktion bereits von Grund auf inhärent, sodass Film, anders als andere Künste von einer massenweisen Verbreitung abhänge und damit eine politische Ebene bereits in der technischen Struktur angelegt sei. Vgl. hierzu u. a. ebd., S. 481 (Anm. 9). (Leider muss bei der vorliegenden Arbeit diese Überlegung unberücksichtigt bleiben.)

„gesteigerter Geistesgegenwart“<sup>418</sup>. Was die Kontemplation vor dem Kunstwerk und die Zerstreung des Films bewirkt ist dies:

„Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darin; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich.“<sup>419</sup>

Neben den politischen Implikationen, die Benjamin dem Kunstwerkaufsatz vor diesem Hintergrund einschreibt, ist vor allem bemerkenswert, wie sehr der Film in dieser Konzeption sich ans Unbewusste bei Freud anlehnt. Benjamin findet hierfür den Begriff des „Optisch-Unbewußten“ und führt diesen einerseits auf die oben beschriebene Rezeptionshaltung zurück, andererseits ermöglicht das technische Bild im Allgemeinen die Wahrnehmung nicht sichtbarer Phänomene auf natürliche Art und wandelt diese zu analysierbaren Gegenständen um.

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußstein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“<sup>420</sup>

Möglicherweise ist auf diese strukturelle Ähnlichkeit auch zurückzuführen, dass sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Medientheorie des Kinos herausgebildet hat, die eine psychoanalytische Filmtheorie hervorgebracht hat. Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* und *Über die weibliche Sexualität* sowie Jacques Lacans Schrift *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* liefern die Grundlage für eine materialistische, zum Teil marxistisch inspirierte psychoanalytische Filmtheorie, die u. a. von Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey, Gilles Deleuze, Félix Guattari oder Slavoj Žižek vertreten wird.<sup>421</sup> Hermann Kappelhoff kommentiert hierzu, dass die psychoanalytische Filmtheorie den Film insbesondere als Technik des Imaginären begreife, die auch an der symbolischen Ordnung

---

<sup>418</sup> Ebd., 503.

<sup>419</sup> Ebd., 504.

<sup>420</sup> Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, S. 371. Zum Begriff des Optisch-Unbewußten vgl. Sigrid Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte*, München: Wilhelm Fink 2004, S. 39-62.

<sup>421</sup> Ein Überblick findet sich u. a. in Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender 2002, und Brigitte Hipfl: *Film und Identität: Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang*, in: *Das Kino der Gesellschaft – Die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, hrsg. von Manfred Mai u.a., Köln: Herbert von Halem 2006, S. 148-171.

partizipiere. Was der Film hervorbringe, seien nicht in erster Linie Inhalte, sondern die Erzeugung einer Situation, die dem Prädipalen verwandt und libidinös konnotiert sei, wobei die Leinwand als Spiegel des Ichs fungiere, Identifizierungsprozesse einleite und dem Zuschauer das Phantasma eines autonomen Subjekts gegenüberstelle.<sup>422</sup> Holger Reicher bringt diesen Zusammenhang im Rückgriff auf Louis Althusser auf eine prägnante Formel:

„In Freud und Lacan hatte Louis Althusser darauf hingewiesen, dass das menschliche Subjekt ein dezentriertes ist, das sich lediglich aufgrund eines imaginären Verkennens seines eigenen Ichs gegenüber als autonomes Subjekt, als Zentrum eines freien Denkens missversteht. Althusser stützte sich innerhalb dieser Argumentation auf Überlegungen Jacques Lacans, laut denen unser Gefühl von Einheit und Autonomie als individuelles Subjekt nicht aus uns selbst heraus resultiert, sondern erst von aussen an uns herangetragen wird. Denn die psychoanalytische Forschung hatte gezeigt, dass sich das Neugeborene nicht von Anfang an als körperliche Einheit erlebt, sondern dass es seinen Körper ursprünglich als einen in all seinen Gliedern fragmentierten (das heisst, als nur bedingt zu sich selbst gehörend) wahrnimmt. Die Überlegung Lacans, das Neugeborene als fragmentiert zu betrachten, basiert auf Beobachtungen, nach denen das Kleinkind innerhalb der ersten Monate seines Lebens seine einzelnen Körperteile wahrzunehmen scheint, als seien es Objekte, die ausserhalb seines eigenen Körpers existieren. Der Grund dafür liegt in der noch mangelnden Bewegungsmöglichkeit des Kleinkindes begründet, das als Zu-Früh-Geborenes weder seinen Körper als Ganzes, noch seine einzelnen Gliedmassen in Beziehung zueinander zu koordinieren in der Lage ist.“<sup>423</sup>

Sobald der Rezipient das Bild mit seinen Affekten besetzt, transformiert er es in ein Zeichen seines eigenen Begehrens. „Das Filmbild wird zu einem Bild seiner inneren Aktivitäten, unmittelbar dem Regime seiner Wunschphantasien unterstellt“<sup>424</sup> Im Prozess filmischer Identifikation werden die kinematographischen Bilder den Phantasmen angeglichen. Bilder werden zu Zeichen des Imaginären. „Er [der Rezipient] sieht den Film, wie man einen Traum ansehen mag, den man zwar nicht träumt, aber geträumt haben könnte.“<sup>425</sup>

Die kinematographische Technik durch „Bewegungs“- „Wahrnehmungs“- „Affekt“- und „Zeitbilder“<sup>426</sup> vermitteln die Illusion, dass die Position der Kamera identisch ist mit der des Zuschauers. Dieser wird demnach der Maschinerie angeglichen.

---

<sup>422</sup> Vgl. Hermann Kappelhoff: Kino und Psychoanalyse, in: Moderne Film Theorie, hrsg. von Jürgen Felix, Mainz: Bender 2002 und Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film, hrsg. von Thomas Ballhausen, Wien: Verl. Filmarchiv Austria 2006, S. 130-159.

<sup>423</sup> Holger Reichert: Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens, Dipl., in: <http://www.univie.ac.at/ims/reichert/dipl/Diplom06.htm> (abgerufen am 21.05.2012).

<sup>424</sup> Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama, S. 265.

<sup>425</sup> Ebd., S. 266.

<sup>426</sup> Siehe Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997. Sowie Ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2, 2. Bd., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Das Kino wird vor diesem Hintergrund zur ideologieproduzierenden Instanz, von der Deleuze sagt, sie verhalte sich vom Prinzip her wie eine „Wunschmaschine“:

„Im Kino hat man nicht mehr das Wort; es spricht statt Deiner; man hält Dir den Diskurs, von dem die Kinoindustrie sich einbildet, daß Du ihn gerne hören würdest; eine Maschine behandelt Dich wie eine Maschine, und wesentlich ist nicht das, was sie Dir sagt, sondern jene Art von Auflösungsstauung, den Dir die Tatsache verschafft, derart maschinisiert zu werden“<sup>427</sup>

Der Prozess der Identifikation zwischen Zuschauer und Maschine überdeckt die dem Apparat inhärente Ideologieproduktion. Es stellt sich mit Roland Barthes<sup>428</sup> die Frage, ob die Analyse ihrer Zeichen die Selbstverständlichkeit der zugrunde gelegten Ideologien in einer selbstreferentiellen Filmästhetik aufzuheben vermag, die also den Konstruktionscharakter offen legt und die „die Identifizierung mit dem Blick der Kamera bewusst“ macht und durch „ungewöhnliche Kameraeinstellungen, Aufnahmewinkel oder Montageprinzipien die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die eigene Befindlichkeit“<sup>429</sup> lenkt. Die Identifikation des Zuschauers mit dem Apparat müsste demnach als Illusion offen gelegt und „die symbolische Signifikantenkette als eigentlicher Ort der Bedeutung“<sup>430</sup> ausgewiesen werden.<sup>431</sup>

Wie in den vorherigen Kapiteln am Beispiel der Psychopathologie gezeigt wurde, weisen die beiden Romane *Das Parfum* und *Die Klavierspielerin* in selbstreferenzieller Weise ein Spiel mit Identifikationen aus, indem sie die psychologischen Bedingungen von Identifikation je in ihrer eigenen Weise offen legen. In den folgenden Kapiteln soll es daher nicht nur um die Frage gehen, wie sich die Verfilmungen von Michael Haneke und von Tom Tykwer dem Thema der Psychopathologie aus den literarischen Vorlagen annehmen, sondern auch, ob und wie sie einen dezentrierenden Effekt in die Filmversionen integrieren.

---

<sup>427</sup> Gilles Deleuze / Félix Guattari: Mikro-Politik des Wunsches, Berlin: Merve 1977, S. 93.

<sup>428</sup> Vgl. Roland Barthes: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964, S. 85-150.

<sup>429</sup> Holger Reichert: Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens, in: <http://www.univie.ac.at/ims/reichert/dipl/Diplom06.htm> (abgerufen am 21. 05.2012)

<sup>430</sup> Ebd.

<sup>431</sup> Vgl. Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama, S. 264-266.

## 5.2 Michael Hanekes *Die Klavierspielerin*

### 5.2.1 Aspekte der Produktion

Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* wurde erst achtzehn Jahre nach seiner Veröffentlichung von Michael Haneke adaptiert und am 14. Mai 2001 auf dem Internationalen Filmfestival in Cannes uraufgeführt. Für Jelinek war allerdings schon von Beginn an klar, dass der Roman den geeigneten Stoff für eine Filmadaption abgeben würde und sie besprach diese Pläne bereits während der Entstehung des Romans mit der österreichischen Künstlerin Valie Export.<sup>432</sup> 1989 bekam der Produzent Veit Heiduschka den Zuschlag für die Filmrechte:

„Ich selbst werde den Film inszenieren, und es scheint mir keine glücklichere Voraussetzung für meine Unternehmung denkbar zu sein als ein Drehbuchautor, der gleichermaßen in den Tiefen der menschlichen Seele wie in den Partituren der Musikgeschichte heimisch ist, eben der Monomane Michael Haneke. Von jeher hat er diese beiden Welten in unverwechselbarer Handschrift zu verbinden gewusst, und Elfriede Jelineks Roman schaukelt sich ja gerade zwischen diesen beiden Polen [...].“<sup>433</sup>

Michael Haneke war von der Idee einer Verfilmung sofort begeistert und begann die Arbeit am Drehbuch im Jahr 1990. Nach Abschluss der Drehbuchphase berichtete Haneke über eine durchweg positive Erfahrung im Umgang mit dem Material:

„Kürzlich habe ich [...] das Drehbuch zur Klavierspielerin geschrieben, und das ist mir zum Beispiel leicht gefallen, das habe ich gerne gemacht. Es war zum ersten Mal, dass ich nicht für mich selbst geschrieben habe, und das ist eine recht lustige Erfahrung. Das konnte ich aber auch nur, weil mir der Stoff sehr liegt. Ich habe starke Affinität zu Elfriede Jelinek, insbesondere zu diesem Buch.“<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Jelinek hat dies im Interview so beschrieben: „Es wäre sicher zur Diskussion gestanden, wenn ich Wert darauf gelegt hätte. Das hätte mir niemand verweigert, aber ich wollte das nicht. Ich hab’s mir nicht zugetraut, auch weil es so stark davon abhängt, was ein Regisseur damit anfängt. Übrigens hatte ich beim ersten Drehbuch mitgearbeitet: bei dem Projekt von Valie Export. Das hatten wir gemeinsam geschrieben.“ In: Elfriede Jelinek: „... dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist.“ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Stefan Grisseemann, in: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Drehbuch. Gespräche. Essays: hrsg. von Stefan Grisseemann, Wien: Sonderzahl 2001, S. 125.

<sup>433</sup> Paulus Manker: Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei. Geologie einer Freundschaft, in: Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme, hrsg. v. Alexander Horwath, Wien / Zürich: Europaverlag 1991, S. 155.

<sup>434</sup> Stefan Grisseemann u. Michael Omasta: Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur, in: ebd., S. 196-197.

Auch die Schauspielerin Isabelle Huppert, die im Film die Rolle der Erika Kohut spielt, war am Schreiben des Drehbuchs beteiligt. „Sie schreibt diesen Film mit, durch sie erst nimmt er Form, Gestalt an, ohne sie ist Hanekes Adaption, bei aller Kunstfertigkeit, nicht vorstellbar.“<sup>435</sup> Haneke sollte jedoch nicht beim Schreiben des Drehbuchs bleiben, sondern anstelle von Paul Manker auch die Regie übernehmen. Haneke pflegte während der Arbeit am Drehbuch einen regen Austausch mit Elfriede Jelinek. Eine konkrete Zusammenarbeit kam aber für beide nicht in Frage. Für beide ergab sich aus der Kooperation jedoch die Einsicht, dass die Verfilmung in der Jetztzeit spielen soll und nicht wie im Roman in den achtziger Jahren.<sup>436</sup> Es war aber vor allem Jelinek, die darauf bestand, dass Haneke mit dem Drehbuch ein eigenständiges Werk schaffen sollte, wie es ja auch ihrer eigenen Schreibpraxis entspricht. In ihrem Essay *Im Laufe der Zeit* beschreibt sie ihre Haltung zu Hanekes Arbeit an ihrem Roman folgendermaßen:

„Da hat Michael Haneke ein Drehbuch geschrieben, zunächst für einen anderen Regisseur, dann hat er es für sich selbst genommen und einen Film gedreht, nach einem meiner Bücher. Er hat also etwas, das ich geschrieben hatte zur Grundlage von Berechnungen und Planungen genommen, und diese präzisen Planungen [...] zielen auf eine Endlosigkeit, eine Weite ab, in der alles möglich ist und nichts. Man wirft Lebenstrümmer hinein, und sie ordnen sich in einem hübschen Maelstrom, der in eine bestimmte Richtung fließt, oder sie werden aus rasender Drehung heraus wieder ausgespuckt, so wie die Menschen, die nicht leben können, vom Leben wieder ausgespuckt werden bzw. sich selber wegschmeißen. Abfälle. Erika Kohuts. [...] So ist Michael Haneke in die kleine, überschaubare Welt der Erika Kohut eingedrungen, die ich mir selber ausgedacht habe [...]. Wir haben nur eineinhalb bis zwei Stunden dafür, und mehr hätte niemand für mein Schicksal übrig, doch ich schweife ab, und das darf der Film nicht [...] und so ist Michael Haneke mit seiner Verfilmung in meine kleine Welt eingedrungen, die ich im Nachhinein als eine geplante verkleidet habe, was sie möglicherweise war, möglicherweise aber auch nicht, er ist eingedrungen und hat sie für Kunst benutzt [...].“<sup>437</sup>

Mit Haneke hatte Jelinek also jemanden gefunden, der in geeigneter Weise ihre schriftstellerische Arbeit fortsetzen konnte und der sich bereits bei den Adaptionen von *Drei Wege zum See* von Ingeborg Bachmann, *Wer war Edgar Allen?* von Peter Rosei sowie *Das Schloss* von Franz Kafka verdient gemacht hatte. Anders als die drei genannten Fernsehverfilmungen war die *Die Klavierspielerin* jedoch von Anfang an für eine Kinoauswertung vorgesehen.<sup>438</sup>

---

<sup>435</sup> Stefan Grisseemann: In zwei, drei feinen Linien die Badewannenwand entlang, in: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Drehbuch. Gespräche. Essays: hrsg. von Stefan Grisseemann, S. 25-26.

<sup>436</sup> Vgl. Stefan Grisseemann: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, in: Ebd., S. 175-191.

<sup>437</sup> Elfriede Jelinek: Im Lauf der Zeit, in: Haneke/Jelinek. *Die Klavierspielerin*. Drehbuch, Gespräche, Essays, hrsg. v. Stefan Grisseemann, S. 116-117.

<sup>438</sup> Vgl. Andrea Schwarz: Das Buch zum Film – Der Film zum Buch. Österreichische Bestseller und

Warum nun gerade Haneke den Film realisieren konnte, darüber lässt sich spekulieren. Auffällig ist jedoch, dass sowohl Jelinek als auch Haneke einen ähnlichen Stil in Bezug auf die Vermischung von Humor und Unbehagen pflegen. Einerseits überwindet Haneke konventionelle Herangehensweisen, auf der anderen Seite sind seine Bilder immer wieder mit überaus expliziter Gewalt angefüllt.<sup>439</sup>

Haneke hat sich bei der Verfilmung von *Die Klavierspielerin* teilweise sehr weit von der literarischen Vorlage entfernt. Im Umgang mit dem Werk eines Autors erklärt er Stefan Grisseman in einem Interview, „daß nicht unbedingt seine *Absichten* [die eines Autors, C.C.L.] verfilmt werden, sondern die *Möglichkeiten*, die in einem Buch angelegt sind“<sup>440</sup>. Eine solche Aussage hätte auch von Elfriede Jelinek stammen können und sie illustriert sehr eindrücklich den Umgang mit Text, den beide Autoren zu ihrem Werkprinzip gemacht haben. Entsprechend versuchte Haneke, „gegen den Roman, der Figur des Klemmer, soweit das möglich ist, Glaubwürdigkeit, selbst Sympathie zu verleihen“<sup>441</sup>. Der Film sollte hierdurch die sarkastische Note verlieren, die der Roman bei der Beurteilung Klemmers habe: „Es ist einfach langweilig, Figuren zu sehen oder zu zeichnen, die nichts als das Klischee einer Haltung darstellen.“<sup>442</sup> Elfriede Jelinek schließt sich der Auffassung Hanekes in diesem Punkt an, denn der Film könne aufgrund seiner optischen Natur „der Schicksalhaftigkeit der Einzelperson nicht entkommen“<sup>443</sup>. Der Struktur des Romans könne man auch gar nicht folgen und so müssen für das Medium Strategien entwickelt werden, um die „grimmige Ironie der auktorialen Erzählperson [...] im Film zu vermitteln“<sup>444</sup>.

---

deren Verfilmung anhand Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, Dipl., Wien: Universität Wien 2012, S. 66-67.

<sup>439</sup> Vgl. hierzu Stefan Grisseman: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Drehbuch. Gespräche. Essays, S. 12.

<sup>440</sup> Michael Haneke: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Michael Haneke im Gespräch mit Stefan Grisseman, in: ebd., S. 177.

<sup>441</sup> Ebd., S. 178.

<sup>442</sup> Ebd., S. 188.

<sup>443</sup> Elfriede Jelinek: „... dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“, S. 126.

<sup>444</sup> Ebd., S. 127. Vgl. hierzu Hannes Fricke: Verstehen Autoren ihre Texte und Filme. Über Michael Hanekes Versuche um eine Literaturverfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: Zeitschrift für Literatur und Linguistik, Bd. 32 (2002), Hf. 28, S. 145-146.

## 5.2.2 Ein Vergleich: Inhaltliche Unterschiede zwischen Buch und Film

Sowohl narrativ als auch darstellerisch lässt sich Hanekes Adaption der Klavierspielerin dem Genre des Melodramas zuordnen. Er durchkreuzt jedoch diese Konvention mit dem, was Georg Seeßlen die Technik der „Vereisung“<sup>445</sup> nennt. Hierbei behandelt er den Roman nicht einfach als Material, das nach Belieben umgeformt wird. Es ist eher so, dass Haneke den, wie Sandra Poppe bemerkt, Weg einer „interpretierenden [...] Transformation“<sup>446</sup> einschlägt. Dabei werden zentrale Form- und Sinnstrukturen der Vorlage ausgewählt und den Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums gemäß rearrangiert, sodass „ein tiefergehender Bezug zwischen Transform und Transformation besteht“<sup>447</sup>. So bleibt zum Beispiel Erika Kohut auch im Film die zentrale Figur, um die herum sich die narrativen Handlungselemente anordnen. Hierzu gehören unter anderem die symbiotisch-inzestuöse Mutterbeziehung, die pathologische Sexualität Erikas, die einerseits voyeuristisch, andererseits kontrollierend zum Ausdruck kommt. Nicht zuletzt zählt auch das problematische Begehren nach Walter Klemmer zu diesen Handlungselementen.

Sieglinde Klettenhammer bemerkt hierzu, dass anders als im Roman im Film jedoch keine detaillierten Milieu- und Sozialansichten gezeigt werden. Haneke spitze die Handlung vielmehr von Beginn an auf den Konflikt zwischen Erikas psychosexueller Disposition und den sexuellen Verhaltensvorgaben der Gesellschaft zu.<sup>448</sup> Kletthammer identifiziert hierbei einen wichtigen Aspekt der Verfilmung. Sexualität wird ihrer Auffassung nach in beiden Medien zwar dargestellt,

„[...] doch die pornografisch-voyeuristische Lust am Schauen und Konsumieren von Sex wird gestört, da immer wieder Machtverhältnisse in den Blick genommen und ins Bild gebracht werden und – im Unterschied zum Roman, der sprachliche Störungs-Mittel einsetzt – auf das Zeigen der Geschlechtsorgane verzichtet wird“.<sup>449</sup>

Durch die melodramatische Umbildung tritt im Film aber auch das „Gro-

---

<sup>445</sup> Georg Seeßlen: Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wessely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Schüren 2005, . 47-65.

<sup>446</sup> Sandra Poppe: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 92.

<sup>447</sup> Ebd., S. 93.

<sup>448</sup> Vgl. Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama, S. 279-280.

<sup>449</sup> Ebd., S. 280.

tesk-Komische“<sup>450</sup> zurück, das den Roman wiederum auszeichnet.

Inhaltlich lassen sich demnach zahlreiche Stellen aufweisen, in denen Haneke den Roman deutlich umgewandelt hat. So gibt es in der Vorlage einige Rückblenden in Erikas Kindheit, die in der Adaption nicht vorkommen. Dafür komprimiert und verstärkt Haneke viele der Motive und „aktualisiert auch den fast zwanzig Jahre alten Text an manchen Stellen“.<sup>451</sup> Haneke lässt Erika und Walter Klemmer beim Hauskonzert der Blonskijs zusammentreffen, wo Klemmer als überzeugender Schubert-Interpret auftritt. Nach einer Unterhaltung über Bruckner, Schubert, Schumann sowie den Wahnsinn begeben sich beide in einen pianistischen Schlagabtausch (Vgl. K.F.: 0.10.07-0.17.13)<sup>452</sup>. Walter verliebt sich deswegen in Erika, gibt sein Ingenieurstudium auf und geht ans Konservatorium, um an Erikas Klavierunterricht teil zu nehmen und sie zu umwerben (Vgl. K.F.:0.25.01-0.30.02). Bei Jelinek ist Klemmer Erikas Klavierschüler. Das Hauskonzert bei der „polnischen Emigrantenfamilie der vierten Generation“ (K:63f) wird dort von einer jungen „Nachwuchssopranistin“ (K:75) gespielt. Wo der Roman durch zahlreiche Einlassungen sowie diskurs- und ideologiekritische Kommentare das Geschehen laufend bricht, ist der Film sehr viel konzentrierter, verzichtet weitestgehend auf Einmischungen durch die Erzählinstanz, „was insgesamt eine Dramatisierung des Handlungsgeschehens und eine Affinität zum Drama bewirkt“<sup>453</sup>.

Im Gegensatz zur stark typisierten und entpersönlichten Romanfigur ist Klemmer im Film alles andere als eine negativ konnotierte Figur. Der Roman behält sich Klemmer als Projektionsfläche vor, wohingegen der Film dieser Figur mehrere Dimensionen verleiht und Klemmer zu einem beinahe positiven Helden verändert.<sup>454</sup> Gerade diese Umformung sei ein wichtiges Moment, denn dann spreche „ein anderer Künstler durch den Katalysator meines Romans etwas Neues an. Und letztlich interessiert mich das ja mehr als die typische Literaturverfilmung, weil der Film, nun vielleicht wider Willen, eine andere Wahrheit mitteilt. Oder die eigentliche Wahrheit.“<sup>455</sup>

---

<sup>450</sup> Ebd.

<sup>451</sup> Kathrin Tiedemann: Was Frauen fehlt. In: Freitag. <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-frauen-fehlt> (abgerufen am 27.06.2012).

<sup>452</sup> La Pianiste (*DIE KLAVIERSPIELERIN*, Österreich/Frankreich 2001, Regie: Michael Haneke), DVD, Euro Video 2005 (Best.-Nr.: 21884). Zitatnachweise im Text als K.F.

<sup>453</sup> Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama, S. 281.

<sup>454</sup> Vgl. Hannes Fricke: Verstehen Autoren ihre Texte und Filme. Über Michael Hanekes Versuche um eine Literaturverfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, S. 145-146.

<sup>455</sup> Elfriede Jelinek: „... dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist“, S. 133.

Bei Haneke gibt Klemmer den „charmanten Sunnyboy“<sup>456</sup>. Er ist bei jungen Frauen beliebt und spielt in seiner Freizeit Eishockey (nicht wie im Roman Wildwasserpaddeln). Noch bevor er in der Vorlage in die Kohutsche Wohnung eindringt, tötet er im Park einen Vogel: „An wehrlosen Tieren, die im Park angeblich hausen, wird er sich beispiellos vergreifen. [...] Die Frau hat ihn so beleidigt, und dafür hat er sie gekränkt. Dieses Konto ist zwar ausgeglichen, aber ein Todesopfer wird zur Sühne trotzdem gefordert.“ (K:254) Der Film verzichtet auf diese Szene zugunsten einer Umstellung der Opferfiguren. Hier ist es nicht mehr Erika, die das Opfer Klemmers wird, sondern Klemmer, der sich den Launen Erikas unterwirft und der selbst mit der Vergewaltigung Erikas brieflicher Anweisung Folge leistet.<sup>457</sup>

Auch bei einer der Nebenfiguren wird die Opferrolle modifiziert. Der Film führt Erikas Schülerin Anna ein, die an Erikas Kindheit erinnern soll, in der ihre Mutter den Lebenszweck ihrer Tochter im Musizieren festgelegt hat. Sie wird dort als begabte Nachwuchspianistin gezeigt, die einen jungen Sänger bei Teilen aus der Schubert'schen Winterreise begleiten soll. Als diese zu spät kommt, kümmert sich Walter sehr intensiv um sie. Aus Eifersucht versteckt Erika Glasscherben in der Manteltasche des Mädchens, so dass sich diese die Hände zerschneidet und fortan nicht mehr an den Proben teilnehmen kann. (Vgl. K.F.:0.50.11-1.01.56) Im Roman ist sie eine anonyme Flötistin, die während der Proben mit Walter flirtet. Erika wird hierauf eifersüchtig und steckt ihr Glasscherben in die Manteltasche. (Vgl. K:169)

Dem Anschein nach ist die Situation hier dieselbe. Eine Sexualkonkurrentin tritt auf den Plan und interferiert in die Beziehung zwischen Erika und Klemmer, was letztlich Erikas Zorn auf sie zieht. Haneke bringt jedoch eine andere Ebene in diese scheinbar randständige Szene. Hannes Fricke bemerkt hier sehr treffend, dass im Film Erika nämlich ihre eigene Schülerin verletze und also indirekt ihre eigene Arbeit sabotiere, die jedoch neben ihrer Beziehung zur Mutter die einzige Konstante in ihrem Leben sei.<sup>458</sup> Bei näherer Betrachtung lässt sich feststellen, dass durch diesen Kunstgriff nicht einfach eine Radikalisierung der Figur Erikas vorliegt. Die Fremdbestimmtheit von Erikas Leben, wie der Roman sie erzählt, wird hierdurch aufgebrochen, wie Fricke weiter ausführt: „Sie kann sich gegen ihren Beruf stemmen, kämpft

---

<sup>456</sup> Kathrin Tiedemann: Was Frauen fehlt. In: Freitag. <http://www.freitag.de/autoren/derfreitag/was-frauen-fehlt> (abgerufen am 27.06.2012).

<sup>457</sup> Vgl. Hannes Fricke: Verstehen Autoren ihre Texte und Filme. Über Michael Hanekes Versuche um eine Literaturverfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, S. 147

<sup>458</sup> Vgl. ebd., S. 145-146.

um Klemmer außerhalb ihrer Zwänge.<sup>459</sup> Hier nimmt der Film also eine erste Dezentralisierung des Themas vor.

Er weist jedoch auch noch andere Anpassungen auf: Wo Jelinek ihre Handlung im Wien der 50er und 80er Jahre spielen lässt, aktualisiert Haneke die Handlung, indem er sie in der Gegenwart ansiedelt und die Rückblenden in Erikas Vergangenheit auslässt. Erikas Burschi-Episode (Vgl. K:37-47) wird ebenso ausgeblendet wie die von der Mutter und dem Fleischhauer organisierte Verlegung des Vaters in die Psychiatrie (Vgl. K:96-100). Auch gelten Erikas Ausflüge in der Gegenwart nicht einer Peep-Show (Vgl. K:51-60) und dem nächtlichen Prater (Vgl. K:140-151), sondern einem Pornoshop (Vgl. K.F.:0.20.55-0.23.06) und einem Auto-Kino (Vgl. K.F.:0.47.25- 0.48.44).<sup>460</sup> Für ihren Voyeurismus nimmt sie auch einen signifikant erhöhten Aufwand in Kauf. Anstelle des Praters tritt im Film der Liebhaber in das Konstrukt von Ausreden und Lügen gegenüber ihrer Mutter (Vgl. K.F.:0.43.57-0.44.13) und anstelle des Abstellraums in der Musik-Hochschule wird ein Materiallager in der Eishalle, in der Klemmer sein Training abhält, zum Ort des (misslungenen) Liebesaktes (Vgl. K.F.:1.40.33-1.46.52).

Die hauptsächlichen Handlungsorte bleiben Erikas Wohnung, das Konservatorium und dessen Umfeld, wobei auch der Schluss im Vergleich zum Roman im Konservatorium spielt. Diese Geschlossenheit der Rahmenschauplätze spiegelt sich im Film in der relativen Enge der gezeigten Räume wieder. In besonderem Maß wird dies beispielsweise bei der gemeinsamen Liftfahrt von Mutter und Tochter zur Familie Blonskij deutlich. Wo in den Romanpassagen auf Erikas unflexiblen Lebenswandel eingegangen wird, erweckt der Film den Eindruck von Gefängnishaft und beschränkter Bewegung. Insbesondere das Konservatorium erscheint von Außen vergittert zu sein, aber auch die Wohnung der Kohuts wird bedrückend eng, und meist nur partiell inszeniert.<sup>461</sup>

Einen Eingriff nimmt Haneke bei der Schlussequenz vor, die im Roman vor der Technischen Hochschule, im Film jedoch vor dem Wiener Konzerthaus spielt. Im Roman geht der Mordversuch an Klemmer in einer Selbstverletzung auf, indem sich Erika das für Klemmer zuge dachte Messer selbst in die Schulter stößt. (Vgl. K:281-285) In der Filmversion muss Erika für die von ihr verletzte Schülerin ein-

---

<sup>459</sup> Ebd., S. 148.

<sup>460</sup> Vgl. auch Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama, S. 282-283.

<sup>461</sup> Vgl. ebd., S. 282.

springen, wobei sie sich auch mit einem Stich in die Schulter verletzt, jedoch keine Anstalten macht, Klemmer zu töten. (Vgl. K.F.:1.57.56-2.02.35)

Die markanteste Differenz zwischen Jelineks Roman und Hanekes Adaption besteht jedoch im Umgang mit dem pornografischen Blick. Wo Jelinek mit sprachlichen Mitteln sehr explizit wird, bleibt dem Kinzuschauer die explizite Zurschaustellung sexueller Handlungen verborgen, die „auf geradezu demonstrative Weise außerhalb des Bildausschnitts beziehungsweise oberhalb der Gürtellinie“<sup>462</sup> verortet werden. Was der Film hingegen zeigt, sind Gesichterstudien, in denen sich sexuelle Handlungen spiegeln. Haneke verwendet konsequent die Mittel des Films, um Gewalt und Sex in Szene zu setzen, ohne jedoch zu explizit zu sein. Am augenfälligsten ist dies bei den beiden Vergewaltigungsszenen auf der Damentoilette und in der Wohnung der Kohuts. Ohne Schonung zeigt Haneke im zweiten Fall jede noch so kleine Regung auf dem Gesicht Erikas, das als Ausdrucksfläche für die Misshandlungen Klemmers und also wie eine Leinwand fungiert.

Es lässt sich also zunächst festhalten, dass die Filmadaption nicht nur inhaltlich, sondern auch entscheidend in der Darstellungsweise von der Romanvorlage abweicht, ohne jedoch den gemeinsamen Kern zu verändern. Was bedeutet dies aber nun für die Darstellung psychopathologischer Motive? Um diese Frage zu klären ist es notwendig, einen detaillierten Blick auf die entsprechenden Konstellationen zu werfen.

### **5.2.3 Gewalt und Kalt: Die Darstellung bei Haneke**

Hanekes Filmkunst ist ähnlich der Literatur Jelineks meist auf ein verstörendes, die Zuschauererwartung brechendes Moment ausgerichtet, das sich der Vereinfachung sperrt und die Komplexität in den Vordergrund stellt:

„Fragen zu stellen tut Not in einer Zeit in der von offizieller Seite ununterbrochen mit Antworten beschwichtigt wird und in welcher die Kluft zwischen den Frage-

---

<sup>462</sup> Kathrin Tiedemann: Was Frauen fehlt, in: Freitag. <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-frauen-fehlt> (abgerufen am 27.06.2012). Inwiefern hier eine mögliche Selbstzensur zu Gunsten der in Aussicht gestellten Filmförderung stattgefunden hat, soll jedoch nicht Thema dieser Arbeit sein.

stellungen und ihren Antworten inzwischen die Dimension eines alles verschlingenden Abgrunds erreicht hat. [...] Verdrängung heißt die Erbsünde Numero eins, im gesellschaftlichen wie im individuellen Bereich.“<sup>463</sup>

Wie Haneke in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung über Verstörung als konstruktives Moment referiert, handelt es sich dabei grundlegend um einen gewalttätigen Akt, in dem der Zuschauer „zur Selbständigkeit vergewaltigt werden“<sup>464</sup> soll. Es ist daher kein Wunder, dass Haneke in seinen Filmen schockiert, um eine von den Bildern verdeckte Ideologie kenntlich zu machen. Wenn beispielsweise in *Funny Games* (1997) Paul und Peter ihre absurden Gräueltaten verüben oder in *Benny's Video* (1992) die Familie sich dazu entschließt, die Leiche des Mädchens durch den Abfluss verschwinden zu lassen, dann steht für ihn nicht die Gewalt als solche, sondern der Erkenntniswert der Bilder im Vordergrund.<sup>465</sup>

Auch in vielen anderen Filmen, wie z. B. *Der siebente Kontinent* (1988), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), *Code unbekannt* (2000); (2004) oder *Das weiße Band* (2009) ist Gewalt ein zentrales Motiv. Klettenhammer hat über Haneke geschrieben:

„Das Mainstream-Kino dispensiert vor der Verantwortung und macht das Filmpublikum in seinem Unterhaltungsbedürfnis vergessen, dass es Voyeur und Konsumierender der Gewalt ist – ein Aspekt, auf den Haneke ebenso wie David Lynchs *Blue Velvet* (1986), Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), Oliver Stones *Natur Born Killers* (1994) oder Virginie Despènes und Coralie Thrin *This Baise-moi-Fick' mich* (2000) sowie andere Vertreterinnen und Vertreter des sogenannten neuen Gewaltfilms formästhetisch antwortet, u.a. mit der Zurückgabe des Blicks an die Zuschauerinnen und Zuschauer und ihrer Konfrontation mit sich selbst als Voyeuren.“<sup>466</sup>

Der eigentliche Akt der Gewalt bleibt bei ihm jedoch konsequent außerhalb der Bilder. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist *Benny's Video*, in dem die Kamera von der Szene, in der das Mädchen mit dem Bolzenschussgerät getötet wird, weg und auf den Videobildschirm zufährt, in dem als einziges Geschehen der auf der Suche nach weiteren Patronen vorbeigehende Bennys zu sehen ist. Die Brutalität liegt für den Zu-

---

<sup>463</sup> Franz Grabner: Der Name der Erbsünde ist Verdrängung. Ein Gespräch mit Michael Haneke, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wessely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Schüren 2005, S. 33.

<sup>464</sup> „Ich glaube, als Filmemacher vergewaltigt man den Zuschauer. Und ich will ihn zur Selbständigkeit vergewaltigen. Ich will ihn dazu nötigen, selber zu denken. Ich will ihn mit Widersprüchen konfrontieren, die er selbst lösen muss. Ich will ihm keine Lösung geben. Weil er dann schlagartig aufhört zu denken.“ Zitat nach: Marie Pohl: Interview mit Michael Haneke. „Ich will nicht für blöd verkauft werden“, in: Süddeutsche Zeitung 6./7. März 2010.

<sup>465</sup> Vgl. hierzu Kyra Scheurer: Eine Frau, ein Film, ein Roman, S. 89.

<sup>466</sup> Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama, S. 268. Vgl. auch Werner Faulstich: Filmgeschichte, Paderborn: Fink 2005 (UTB basics), S. 267-268.

schauder damit nicht im Gezeigten, sondern im literarischen Außenraum. Er wird durch diesen Akt in die Position eines Voyeurs gezwungen und gewinnt dadurch ein Bewusstsein über die Tatsachen seines eigenen Blicks wieder: „Indem wir uns unseres Blickes und unserer Gefühle bewusst werden, sind wir gezwungen, Verantwortung für unsere Empfindungen zu übernehmen. Unser moralisches Empfinden wird provoziert, wir werden zum Gewissen des Bildes.“<sup>467</sup>

Auch in seiner Adaption von *Die Klavierspielerin* arbeitet Haneke an zahlreichen Stellen mit diesem speziellen filmischen Mittel. Besonders auffällig ist dabei die Einbeziehung der Kamera als eigene Erzählinstanz, die in voyeuristischer Manier die Figurenpsyche ausleuchten will und sich zugleich selbstreflexiv gegen eine Innenansicht Erikas sperrt.<sup>468</sup> Auch hier wird der Zuschauer in eine Situation versetzt, in der er teilweise die Blickwelt der Erika Kohut teilt, was nochmals durch die Szenen im Porno- und Autokino hervorgehoben wird. Haneke geht es hier jedoch nicht einfach um Gewalt, sondern, wie weiter oben bereits angesprochen, um das Obszöne, das dem Blick des Zuschauers anhaftet und eben durch die Technik der Ausblendung nicht sichtbar, sondern realisierbar gemacht wird: Die sexuelle Handlung läuft ausschließlich in den Gesichtern ab.<sup>469</sup> Besonders bei der Fellatio- und der Vergewaltigungsszene greift dieses Mittel bei Haneke. Kyra Scheurer geht in ihrer Analyse noch einen Schritt weiter und erklärt, dass Haneke diese Blicktechnik auch auf andere Bereiche des Films ausweitet und keinesfalls nur bei der sexuellen Gewalt stehen bleibt.

Haneke versuche, das Naheliegende der Blicke zu vermeiden und stattdessen die Wahrnehmung des Zuschauers zum Thema zu machen. Scheurer führt hierfür als Beispiel das Fernsehbild der Mutter an, das auf diese Weise mit der Protagonistin verschmelze und durch konsequente Reduktion des Blickfeldes die Begrenzung der Wahrnehmung zu Folge habe.<sup>470</sup> Georg Seeblen schreibt über Michael Hanekes Kamera:

„Sie verharrt sehr lange auf Objekten, die nicht unbedingt im Zentrum des Geschehens stehen müssen [...]. Die Einstellung erhält auf diese Weise einen enormen fotografischen Wert, sie ist weder der Story noch dem Effekt unterworfen, und sie widerspricht dem Mainstream-Kino insofern, als das Bild nicht genau dann ver-

---

<sup>467</sup> Karl Ossenagg: Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wesely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Der Schüren Verlag 2005, S. 127.

<sup>468</sup> Vgl. Sieglinde Klettenhammer: Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama, S. 288

<sup>469</sup> Einer ähnlichen Technik bedient sich Andy Warhol in seinem Kurzfilm *Blow Job* (1963) in dem auf 35 Minuten Länge das Gesicht eines Mannes zu sehen ist, der den sexuellen Akt empfängt, der im Titel des Films beschrieben wird.

<sup>470</sup> Vgl. Kyra Scheurer: Eine Frau, ein Film, ein Roman, S. 90.

schwindet, wenn es sozusagen konsumiert worden ist. [...] Die Einstellung erhält eine Autonomie, die ja zugleich Dauer verleiht und das Fragmentarische des Ganzen unterstreicht.“<sup>471</sup>

Hanekes Kamera nimmt somit Dinge in den Blick, die eigentlich außerhalb der Haupthandlung verortet sind, reflektiert damit den Rahmen der Bilder als inneres Prinzip des Films und schafft einen anderen Raum, als den vom Mainstream-Kino bevorzugten Erzählrahmen. Damit stört Haneke die Identifikation und erschwert eine ästhetische, narrative und moralisch eindeutige Beurteilung des Gezeigten. „Auf dieses ureigene Mittel des Films, mit Hilfe von Kameraperspektiven Werturteile zu erzeugen und die Emotionen des Zuschauers zu manipulieren, verzichtet Hanekes sachliche, fast kalt notierende Kamera [...].“<sup>472</sup>

Wesentlich für die Sperrung von Hanekes Filmen vor bloßer Konsumtion ist als weiterer wichtiger Aspekt der Umgang mit der filmischen Zeit. Er verweigert sich den konventionellen Schnitt- und Montagetechniken, indem er seine Filme auf eine ganz eigenwillige Weise rhythmisiert und so die Erwartungshaltung des Zuschauers bricht. Exzessives Dehnen von Einstellungen oder radikale Wechsel von Close Up und Totale zwingen beim Betrachten immer wieder, den eigenen Standpunkt in Frage zu stellen und wiederholen zugleich die Einstellung der Protagonisten. So markiert zum Beispiel eine extrem gedehnte Einstellung die Unentschlossenheit eines Charakters im Bild. Scheurer fasst diese wie folgt zusammen:

„Die Erzählung ruht eine ganze Minute lang und verweilt in einer streng symmetrisch angeordneten Einstellung auf der von hinten gezeigten Protagonistin, die in dieser Perspektive durch ihre Blickrichtung zur Stellvertreterin des Publikums wird und eine Identifikation jenseits der Figurenpsychologie erzeugt.“<sup>473</sup>

So eigenwillig er den Rhythmus gestaltet, so sehr bleibt die Kulisse meist ein flächendeckender Hintergrund. Wände, Häuserzeilen, Innenräume; kaum einmal lösen sich die Bilder von der Geschlossenheit der Architektur ab und zeigen eine offene Sicht. Hierdurch schafft Haneke eine zusätzlich klaustrophobische Stimmung, selbst dann, wenn eine Szene im Freien spielt. Dass es sich beim Ort des Geschehens um Wien handelt wird dabei kaum deutlich. Einzig das Konzerthaus weist die Stadt als

---

<sup>471</sup> Georg Seeßlen: Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes, S. 30.

<sup>472</sup> Ebd. S. 91.

<sup>473</sup> Ebd. Vgl. hierzu Haneke: „Wie erreiche ich den Moment, an dem es weh zu tun beginnt? Durch Steigerung dessen, was ich kenne? Das wäre die übliche Methode. [...] Es wird zuerst fad, und dann tut's weh.“ Michael Haneke: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Michael Haneke im Gespräch mit Stefan Grisseman, S. 182.

eine Kunstmetropole aus. Auch dort, wo der Blick nach draußen zeigt, geschieht dies meist durch die Rahmung einer Türe oder eines Fensters.

Dem Motiv der Türe kommt dabei eine ganz besondere Funktion zu, zumal die Kamera auffallend häufig Menschen beim Betreten oder Verlassen von Räumen zeigt. Sie ist hierbei Symbol für verschlossene oder aufgebrochene Daseinszustände und Sinnbild für den Akt des Verschließens vor oder Öffnens zur Außenwelt. Erikas Unterrichtszimmer wird sogar durch eine schalldichte Doppeltüre abgedichtet. Die Verschlossenheit der Tür spiegelt die Zurückgezogenheit der Künstlerin Erika wieder. Impulsive Regungen der Figur wie zum Beispiel Aggression, Trauer oder Resignation kommen nur in Beziehung zur Mutter zum Ausdruck und werden im bildlichen Sinn hinter verschlossenen Türen gehalten. Erika behält jedoch außerhalb dieses Gefühlsraumes konsequent ihre regungslose, kühle Fassade, die in der Großaufnahme des Gesichts ebenso aufrecht erhalten wird, wie bei den Ganzkörperaufnahmen.

## **5.2.4 Die psychopathologische Darstellung im Film**

### **5.2.4.1 Symbiotische Mutter-Tochter-Beziehung: Erika und Mama Kohut**

Der Film beginnt wie das Buch, indem die Kamera auf eine geschlossene Tür weist. Hier wird deutlich, wie intensiv Haneke Verkürzungen ausnutzt, indem er die überaus neurotische und beengte Zweierkonstellation zum Schauplatz bizarrer Gefühlsausbrüche macht: In der folgenden Szene betritt Erika die gemeinsame Wohnung und wie sich herausstellt, trifft sie nicht zur erwarteten Zeit ein. Sie kommt von einer Einkaufstour zurück, versucht diese aber zu verheimlichen und sich unbemerkt in ihr Zimmer zu schleichen. Kaum tritt sie durch die Haustür, wendet sie sich um, um diese abzusperrern. Im Hintergrund hört man einen Fernseher. Erika geht nun einen im Dämmerlicht liegenden Flur entlang auf eine weitere verschlossene Tür zu. Bevor sie ihr Ziel jedoch erreicht, ist eine Stimme aus dem Off zu hören: „*Guten Abend, mein*

*Kind!*“ Und Erika antwortet: „*Guten Abend, Mama.*“ (Vgl. K.F.:0.00.01-0.00.38). In diesem Anfangsmoment erfährt der Zuschauer, dass es sich hier, wie in Jelineks Buch, auch um eine Begegnung von Mutter und Tochter handelt. Die Tochter versucht sich augenscheinlich an der Mutter, die sie vor dem Fernsehgerät wähnt, vorbeizuschleichen. Der Mutter, die mit einem derartigen Täuschungsmanöver ihrer Tochter bereits gerechnet hat, entgeht dies nicht. Sie stürzt auf ihre Tochter zu und zieht mit einer heftigen Geste aus Erikas Handtasche ein Sommerkleid hervor. Hier auf beschimpft sie ihre Tochter aufs Heftigste und wirft ihr vor, dass Erika den angestrebten Erwerb einer Eigentumswohnung mit derlei Aktionen sabotiere. Es kommt zu einem Handgemenge zwischen den beiden Frauen, bei denen der Mutter sogar einige Haare ausgerissen werden; es wird geweint und am Ende folgt die Versöhnung bei einer Tasse Kaffee. (Vgl. K.F.:0.00.38-0.03.11) Sowohl im Film als auch im Roman spielt Mutter Kohut zu Hause die Rolle von „Inquisitor und Erschießungskommando“ (K:7).

Dieser Kontrollzwang, der von der Mutter ausgeübt wird, steht im Film vor allem mit dem Telefonapparat in Zusammenhang, der sie befähigt, den Kontrollraum auch über die Wände der Wohnung hinaus auszudehnen. Beispielsweise geht Erika in einer Szene nach dem Unterricht zu ihrer Kollegin nach Hause, um privat zu musizieren. Sobald Erika dort eintritt, wird sie sofort informiert: „*Ihre Mutter hat angerufen. Sie sollen zurückrufen.*“ In der nächsten Einstellung sieht man Erika im Wohnungsflur mit dem Telefonhörer in der Hand und prüft umherschauend, ob das Telefonat auch nicht von den anderen mitgehört wird. Dann sagt sie zu Frau Kohut: „... *ich bin grad erst gekommen ... drei Stunden mindestens ... nein! Bitte, Mama! ... Dann nehm' ich mir ein Taxi ... ja!!! ...ich bin ja kein Säugling!! ... ich muß jetzt aufhören!*“<sup>474</sup> (Vgl. K.F.: 0.08.50-0.10.07) Ebenso verdeutlicht auch eine Szene in der Kantine im Konservatorium die für Erika demütigende Kontrolle durch ihre Mutter. Hier wird in Großaufnahme ein Telefon gezeigt. Eine alte Hand greift nach dem Hörer und wählt eine Nummer. (Vgl. K.F.:0.45.16-0.45.37) Als das Telefon abgehoben wird, spricht Mutter Kohut ins Telefon: „*Ja guten Abend. Kohut hier. Könnt' ich bitte meine Tochter sprechen?*“<sup>475</sup> Durch diese Einstellung wird das Telefon in den Fokus des Zuschauers gerückt und somit zu verstehen gegeben, dass die Kontrolle nicht nur eine psychische, sondern zu einem gewissen Teil auch eine medial vermittelte ist.

<sup>474</sup> Stefan Grisseemann: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Drehbuch. Gespräche. Essays, S. 48-49.

<sup>475</sup> Ebd., 67.

So wie Haneke die Symbiose zwischen Mutter und Tochter schildert, sind die beiden Frauen oberflächlich durch eine Liebesbeziehung aufeinander verwiesen. Genau genommen dient ihm das Zweierverhältnis aber als filmischer Fluchtpunkt, um den sonst fehlenden Affekten in der verfilmten Geschichte ein Tableau zu bieten. Wo Affekte in zu erwartenden Situationen fast vollkommen fehlen, spielen sie jedoch in Kontexten von in der Regel weniger emotionalem Gehalt bei Haneke eine vorherrschende Rolle. Besonders die Mutter-Tochter-Beziehung, die in der Adaption von *Die Klavierspielerin* aber anders gelagert ist als im Roman, kommt dem Affekt und der plötzlichen Regung eine besondere Bedeutung zu.

Kyra Scheurer weist darauf hin, dass dort, wo der Roman die Mutter als ausgesprochen böse Figur zeichnet, die über die Tochter gebietet und sowohl Aussehen als auch Karriere und Sexualverhalten vollkommen zu beherrschen scheint, der Film ein etwas anderes Bild vorführt. Jelinek selbst sagt hierzu:

„In seinen eigenen Stoffen zeigt er die Künstlichkeit der Gewalt als eine gemachte, und er führt sie – jedenfalls ist das sein Anspruch – als etwas vor, an dem man keinen Genuss finden kann, gerade *weil* sie etwas Gemachtes ist. – Die Klavierspielerin hingegen ist eine Figur, die an sich selbst keinen Genuss finden kann, weil sie eine Gemachte ist – und zwar eine von ihrer Mutter Gemachte. Aber die Mutter-Komponente ist sowieso schwächer im Film als in meinem Roman: Bei Haneke ist die Liebes-Komponente viel stärker herausgearbeitet – vielleicht ist das heute auch verständlicher. Ich glaube, dass die Mutter-Geschichte heute gar nicht mehr verstanden wird.“<sup>476</sup>

Im Film ist die Beziehung trotz der oben erwähnten Tendenzen milder und bietet daher ein umso besseres Terrain, um die Affekte in Szene zu setzen. Besonders als der Schwerpunkt der Geschichte von der Mutter-Tochter-Beziehung zur Mann-Frau-Beziehung verlagert wird.<sup>477</sup> In der Romanvorlage wird die erste Hälfte des Buches von der Mutter-Tochter-Beziehung dominiert. Erst im zweiten Teil wird die Beziehung zu Klemmer und damit das eigentliche Konfliktthema durchdekliniert.<sup>478</sup> Dem gegenüber tritt die Mutter im Film eher zurück. Was im Roman an der Mutter-Tochter-Beziehung in erster Linie als sprachliches Dominanzverhältnis aus-

---

<sup>476</sup> Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Ebd., S. 125.

<sup>477</sup> Michael Haneke äußert sich hierzu wie folgt: „Ich meine, der Roman selbst wird immer reicher sein, weil man ja auch so viel an Handlung weglassen muß: Wenn der Film nur ein Fünftel dessen, was seine Vorlage leistet, nachvollziehen kann, tut er schon enorm viel. Was aber die Figurenkonstellationen betrifft, denke ich, ist der Film vielleicht sogar etwas komplexer, weniger monomanisch als der Roman, vor allem, was die Beziehung zwischen Erika und Klemmer betrifft.“ Zitat nach: Michael Haneke: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 178-179.

<sup>478</sup> Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek, Stuttgart: Metzler 1995, S. 71-86.

buchstabiert wird, gewinnt im Film viel stärker das Gefüge eines Abhängigkeitsverhältnisses der beiden Frauen. Damit wird dem Scheitern der Beziehung Erikas und Walters der psychologische Boden bereitet, ist aber auch bestimmend für die Persönlichkeit der Klavierlehrerin. Der fast inzestuösen Beziehung zwischen Mutter und Tochter wird im Film nur ungleich viel Aufmerksamkeit gewidmet, wie nur in einigen wenigen Szenen, zum Beispiel der im gemeinsamen Ehebett, angedeutet. (Vgl. K.F.:0.03.43-0.05.30; K.F.:1.36.28-1.40.33) Für Haneke liegen die Szenen, in welcher das Mutter-Tochter- Szenario vertieft wird, vor allem in der Vergangenheit und sind demnach für die Schilderung des Präsens nur bedingt von Belang sowie filmisch kaum umzusetzen:

„Im Roman ist die Mutter-Tochter-Beziehung viel wichtiger, was aber auch damit zu tun hat, daß der Roman zu einem Gutteil aus Rückblenden besteht. Ich hab’ mich entschlossen, die Szenen aus Erikas Kindheit und Jugend wegzulassen, weil Rückblenden immer auch Erklärungen sind. Der Film schildert sozusagen nur das Resultat *Erika* als Summe der Vergangenheiten, die der Roman beschreibt.“<sup>479</sup>

Haneke betont daher stärker die Erika-Walter-Beziehung als die zwischen Mutter und Tochter. Eines der wichtigen Sujets von äußerer Gewalt und Unterdrückung in der Frauenbeziehung wird im Film somit zurückgenommen und läuft damit Gefahr, als „konventionelles psychologisches Interpretationsmodell“<sup>480</sup> missbraucht zu werden. Genau dies liefe aber jenem Ansatz Hanekes entgegen, demnach „die Psychoanalyse für den Tod in der Kunst“<sup>481</sup> verantwortlich sei.

So einleuchtend die methodische Begründung Hanekes auch ist, es bleibt doch die Frage, inwieweit hier dem Zuschauer Erikas psychopathologischer Charakter ohne psychoanalytische Darstellungsweise auf der Leinwand erklärt werden kann. Im nächsten Kapitel soll dieser Frage daher im Detail nachgegangen werden.

---

<sup>479</sup> Michael Haneke: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 179.

<sup>480</sup> Theresia Heimerl: Vom Kampf der Geschlechter zur Pathologie der Liebe. *Die Klavierspielerin* Elfriede Jelineks in der Verfilmung Michael Hanekes, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wessely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Schüren 2005, S. 204.

<sup>481</sup> Michael Haneke: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 180.

#### 5.2.4.2 Erikas psychopathologische Haltung im Film: Selbstverletzung, Voyeurismus und Sado-Masochismus

Was Haneke in seiner *Klavierspielerin* zeigt, ist nicht einfach die Analyse des psychischen Status der Figur Erika, sondern „eine psychische Haltung“<sup>482</sup>, die für den Zuschauer als fremd und krankhaft erfahren wird. Im Gespräch mit Stefan Grisse-  
mann erklärt er dies folgendermaßen:

„Ich halte Film für die Parodie eines Melodrams, so wie der Roman eine Art Parodie des klassischen psychologischen Romans ist. Das war der Grund, warum ich das gemacht habe. Psychologische Romane kann man vielleicht heute fürs Fernsehen machen, im Kino interessiert mich das nicht. Der Film verweigert Erklärungen, das mag ihn provokant oder beunruhigend machen, obwohl er versucht seine Figuren aus den Situationen heraus nachvollziehbarer, identifizierbarer zu machen, als das im Roman geschieht.“<sup>483</sup>

Deswegen hofft er, „daß in diesem Sinn alle meine [Hanekes] Filme obszön sind“<sup>484</sup>. Beispielhaft soll hier die Szene der Selbstverletzung der Vagina betrachtet werden. Die Kamera weist in dieser Szene auf das Badezimmer. Zuerst sieht man in Großaufnahme, wie Erika sich für ihr „Schnitt-Ritual“ vorbereitet. Erikas Hände falten ein Papiertaschentuch auseinander, von dem sie dann eine Rasierklinge aufhebt. Anschließend nimmt sie einen Rasierspiegel aus einer Schublade. Danach folgt die Kamera in halbnaher Einstellung Erika durch das Badezimmer, wo sie sich auf den leeren Wannenrand setzt und den Rasierspiegel so hält, dass sie darin ihr Geschlechtsteil sehen kann. Danach nähert sie die Hand mit der Rasierklinge ihrer Scham. Die Kamera wechselt nun in die Seitenansicht. Obwohl der Morgenrock, den Erika trägt, aus dieser Perspektive den Zuschauern die eigentliche Tat verbirgt, werden wir Zeuge ihrer Handlung: Sie bewegt ihre Hand zwischen ihren Beinen und zieht leise Luft zwischen den Zähnen hindurch. Durch die an der Badewanne herabfallenden roten Tropfen versteht man, dass Erika in ihre Vagina geschnitten hat. (Vgl. K.F.:0.30.02-0.34.06) Hier zeigt nicht nur ihre Lust auf Selbstverletzung, sondern auch ihre Schaulust, die durch die Betrachtung durch den Spiegel augenfällig wird. Zugleich verweist Haneke durch diesen filmischen Zugang den Zuschauer wieder auf seine eigene Beobachterhaltung und zwingt ihn, die Blickofferte kritisch zu reflektieren. Der

---

<sup>482</sup> Michael Haneke: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 191.

<sup>483</sup> Ebd., S. 179.

<sup>484</sup> Ebd., S. 191.

Film nimmt nämlich eine andere Blickposition ein als die Autorin im Roman, die den Vorgang aus der Perspektive der ersten Person schildert. Hier führt der Regisseur den Blick als auktorialer Erzähler, der aber durch diese indirekte Betrachtung paradoxerweise eine „größere Unmittelbarkeit“<sup>485</sup> erzeugt, als durch die sprachliche Brechung Jelineks. Gerade dadurch, dass nur die Effekte des Schnitts, also das Blut an der Wanne und das Gesicht Erikas zu sehen sind, wird der Schnitt selber in der Einbildungskraft des Zuschauers durchgeführt. Wo im Roman die Schilderung der Selbstverletzung durch Reflexionen immer wieder gebrochen und damit eine Distanz hergestellt wird, gelangt diese Distanz im Film durch diese Verlagerung des eigentlichen Aktes ins Reich der Phantasie des Zuschauers. Der Film befördert damit die „Betroffenheit des Zuschauers“<sup>486</sup>.

Hanekes Forderung nach einer Obszönität, die den Zuschauer ins Geschehen miteinbezieht, wird unter anderem auch durch die Szene im Pornokino virulent. In dieser Sequenz tritt Erika in den Pornoshop ein und geht zunächst zur Kasse. Sie wendet sich an die Verkäuferin und lässt sich von ihr zweihundert Schilling in Zehner-Münzen wechseln. Dann folgt ihr die Kamera zu einer der Kabinen. Im Innenraum sieht man, dass sie mit behandschuhten Fingern die erste Zehn-Schilling-Münze in den Schlitz steckt. Die Hände werden dabei in Großaufnahme gezeigt. Der Monitor beginnt umgehend bunte Bilder zu zeigen, dessen wechselnde Lichter der filmischen Fleischschau Erikas Gesicht verfärbt. In dieser Zeit zeigt die Kamera im Schuss-Gegenschuss abwechselnd Erikas Gesicht und den Bildschirm. Dann hebt sie nach einer Weile ein zerknülltes, feuchtes Papiertaschentuch aus dem Abfalleimer auf, hält es sich, während sie weiter dem Treiben auf dem Bildschirm folgt, vor die Nase und atmet tief und immer wieder ein. (Vgl. K.F.: 0.20.55-0.23.06; Vgl. auch Stefan Grisemann: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*, S.50) Auch in dieser Szene kehrt sich die Blickrichtung um, sodass Erika von der Betrachterin zur Betrachteten gemacht wird. Durch diesen ihm „plakativ vorgeführten Voyeurismus Erikas“<sup>487</sup> wird dem Zuschauer wiederum seine eigene, medial vermittelte voyeuristische Haltung vorgeführt. Wie auch bei der Badewannenszene, wo ein taktiles Element eingeführt wird, das dem Zuschauer die Ebene des Erlebens vorenthält, wird auch hier ein Element der Distanzierung und Dezentrierung in Form der olfaktorischen Wahrnehmung vorge-

---

<sup>485</sup> Theresia Heimerl: Vom Kampf der Geschlechter zur Pathologie der Liebe, S. 209.

<sup>486</sup> Ebd., S. 210.

<sup>487</sup> Ebd., S. 209.

führt. Dem Betrachter der Szene wird also die eigentliche Erfahrung vorenthalten, sodass er sich durch seine Einbildungskraft selbst in die Obszönität des Gezeigten versetzen muss.

„Der Zuschauer wird subtil darauf hingewiesen, dass er letztlich genau das nicht bekommen, was Erika hier konsumiert, dass er aber als Zuschauer eines als ‚obszön‘ und ‚pervers‘ angekündigten Filmes nach einem ebenso beschlagworteten Roman eine ähnliche Haltung mitbringt, wie die von ihm in ihrem Voyeurismus verachtete Erika Kohut.“<sup>488</sup>

Nicht zuletzt ist auch die für den Film zentrale Beziehung zwischen Walter und Erika von einer Strategie der obszönen Dezentrierung geprägt. Für Haneke ist die erste sexuelle Szene zwischen beiden auf der Toilette „schon obszön“<sup>489</sup>. Man sieht dort zunächst nur Walters Oberkörper und den weißen Raum hinter ihm, wobei Erika nicht zu sehen ist. Klemmer ist sichtlich erregt und steht augenscheinlich kurz vor dem Höhepunkt. Erika ist jedoch nicht an einer Befriedigung Walters interessiert, sondern daran, ihm ihre Spielregeln zu diktieren und Gewalt über ihn auszuüben. Sie verbietet ihm zu sprechen und unterbricht den Oralverkehr, „um ihre Gewalt über den jungen Mann zu testen oder auch um seine Frustration zu schüren [...]“<sup>490</sup>. Klemmer will sich daraufhin selbst befriedigen, wird jedoch von Erika jedoch energisch daran gehindert: „*Finger weg, Herr Klemmer! Sonst sehen Sie mich nie wieder.*“<sup>491</sup> Obwohl sich Klemmer zunächst noch gegen diese Bevormundung wehrt, gehorcht er seiner Lehrerin schließlich. Diese erklärt ihm daraufhin, dass sie ihm die Regeln für diese Zweierkonstellation noch mitteilen werde: „*Ich werde Ihnen in Zukunft aufschreiben, was Sie mit mir machen dürfen. Ich werde meine Wünsche notieren und Sie Ihnen jederzeit zugänglich machen.*“ Und am Ende sagt sie zu ihm: „*Meine Anweisungen werden Ihnen zugehen. Schriftlich. Oder mündlich. Oder vielleicht fernmündlich. Jetzt dürfen Sie ihn wegpacken.*“ (Vgl. K.F.:1.01.56-1.14.08)

Erika hält ihr Versprechen schließlich ein und übermittelt Klemmer ihre sadomasochistischen Wünsche in Form eines Briefes. Dieser wird, genau wie im Roman, auf Erikas Geheiß von Klemmer vorgelesen:

„... im Gegenteil, wenn ich flehe, dann ziehe bitte die Fesseln noch fester, und den Riemen ziehe bitte um 2-3 Löcher, je mehr, desto lieber ist es mir, fester zusammen, und außerdem stopfe mir dann noch alte Nylons von mir, die bereitliegen werden,

---

<sup>488</sup> Ebd.

<sup>489</sup> Michael Haneke: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“, S. 191.

<sup>490</sup> Andrea Schwarz: Das Buch zum Film – Der Film zum Buch, S. 79.

<sup>491</sup> Stefan Grisseemann: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Drehbuch. Gespräche. Essays, S. 78.

*derart fest in den Mund, daß ich nicht den geringsten Laut von mir geben kann. [...] Später nimm den Knebel bitte heraus und setze Dich auf mein Gesicht und schlage mir Deine Fäuste in den Magen und zwing mich so... Dir meine Zunge in den Hintern zu...*<sup>492</sup> (Vgl. K.F.:1.27.08-1.30.29)

Klemmer reagiert auf den Brief mit Unverständnis, soll er doch durch seine „Instruktion“<sup>493</sup> das Regelwerk liefern, nach dem die Beziehung ein Gefüge erhält. Anders als im Roman wird Erika bei diesen Beschreibungen jedoch nicht einfach als Kranke abgestempelt, sondern als komplexe Figur, deren Normalität eben die Perversion ist. Andrea Schwarz bezeichnet Hanekes Version der Erika demnach ganz richtig als „Suchende, als eine an der Liebe Verzweifelnde“<sup>494</sup>. Der durch diese Offenlegung größtmöglichen inneren Nähe der beiden Figuren korrespondiert eine absolute Distanz, die sich in der Vergewaltigung, die am Ende folgt, manifestiert.

Anders als im konventionellen Liebesfilm kommt es hier nicht zu einem guten Ende, obwohl Klemmers Wunsch nach sexueller Eroberung der Frau und Erikas sadomasochistische Erniedrigung durch den Mann tatsächlich stattfinden. Und so demonstriert uns Hanekes Variante von *Die Klavierspielerin* am Ende eben die Krux jeder Wunscherfüllung, dass diese eben nicht dem Wunsch selbst entspricht und also als Ent-Täuschung des eigenen Begehrens endet. Dadurch, dass Haneke die Gewalt der Szene durch den Blick auf Erikas Gesicht ersetzt, folgt er wieder dem oben bereits beschriebenen Muster einer dezentrierenden, den Zuschauer einbeziehenden Haltung. Die Vergewaltigung ist in diesem Kontext nicht nur eine im zynischen Ton gehaltene Frage nach dem Wesen der Liebe und deren gebrochener Darstellung. Sie verwischt ein weiteres Mal die Grenze zwischen Opfer und Täter „bis hin zu scheinbar zynischen Bestätigung der klassischen Verteidigung aller Vergewaltiger: ‚Sie hat es ja eigentlich gewollt‘“<sup>495</sup>.

Haneke dokumentiert mit *Die Klavierspielerin* nicht nur die Genese und Haltung einer „kranken Persönlichkeit“, wie die meisten seiner Interpreten dies sehen. Er deutet ebenso auf unsere Erwartungshaltung an die Darstellung psychopathologischen Handlungen hin. Ebenso wie Haneke in *Bennys Video* oder *Funny Games* mit dem Motiv der Gewalt verfährt, verwendet er in *Die Klavierspielerin* die Themen Liebe und Sexualität dahingehend, dass diese nicht in ihrer scheinbaren Natürlichkeit gezeigt werden, sondern eben als unkonsumierbare Metaphern, deren Wirklichkeit um

---

<sup>492</sup> Stefan Grisseemann: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Drehbuch. Gespräche. Essays, S. 89.

<sup>493</sup> Andrea Schwarz: Das Buch zum Film – Der Film zum Buch, S. 80.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Theresia Heimerl: Vom Kampf der Geschlechter zur Pathologie der Liebe, S. 215.

ein Vielfaches vom Auge des Betrachters abhängt. Damit schließt sich jedoch der Kreis wieder hin zum Roman, dessen Darstellung psychopathologischer Weltzugänge er nicht filmisch nachzeichnet, sondern neu inszeniert.

### 5.3 Tom Tykwers *Das Parfum*

#### 5.3.1 Aspekte der Produktion

Mit fünfzehn Millionen verkauften Exemplaren zählt *Das Parfum* zu einem der erfolgreichsten Romane der Gegenwart.<sup>496</sup> Umso erstaunlicher ist es, dass die Filmadaption erst verhältnismäßig lange nach der Erstveröffentlichung des Romans im Jahr 1985 umgesetzt wurde. Erst 15 Jahre später willigte Patrick Süskind ein, die Rechte an seinem Roman an den Produzenten Bernd Eichinger zu verkaufen. Der Film *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders* hatte schließlich in München am 7. September 2006 Premiere. Eichinger war jedoch nicht der erste, der sich um die Rechte an dem Roman bemühte. Auch Martin Scorsese, Milos Forman, Tim Burton, Ridley Scott, Jean-Jacques Annaud oder Jean-Pierre Jeunet versuchten Süskind von der Idee einer Romanverfilmung zu überzeugen, was Süskind jedoch die ganzen Jahre nicht ins Kalkül zog.<sup>497</sup>

Gerüchteweise hatte Süskind Stanley Kubrick für die filmische Umsetzung vorgesehen, dieser soll sich jedoch geweigert haben, da er das Motiv des Geruchs für unverfilmbar hielt.<sup>498</sup> Nach Kubricks Tod erhielt Eichinger den Zuschlag für 10 Milli-

---

<sup>496</sup> Vgl. Ingeborg Hoesterey: Filmadaption und Intermedialität: Patrick Süskinds *Das Parfum* in Tom Tykwers Regie, in: *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch*, 7/2008, S. 30.

<sup>497</sup> Vgl. Katharina Florian: *Die Verfilmung zweier Bestseller - Das Parfum und Schlafes Bruder*, Wien: Universität Wien 2008, S. 90. Süskind verfasste das Drehbuch für Helmut Dietls Film *Rossini oder Die mörderische Frage, wer mit wem schlief* zusammen mit Dietl. Es geht dabei um einen öffentlichkeitsscheuen Autor, der sich weigert, die Filmrechte für sein Buch einem hartnäckigen Produzenten zu überlassen. Es ist viel spekuliert worden, ob Süskind nicht seine eigenen Erfahrungen mit *Das Parfum* in dem Drehbuch verarbeitet hat.

<sup>498</sup> Vgl. Wolfram Knorr: *Film. Pfft. Nach jahrelangem Neinsagen und Gerüchtekochen durfte der Superseller Das Parfum von Patrick Süskind umgesetzt werden. Es riecht nach Mainstream, aber*

onen Euro. In einem Interview betont er: „Als ich das Buch gelesen habe, dachte ich, das ist mein Buch und das ist mein Film. Und diesen Film will ich machen.“<sup>499</sup> Eichinger beauftragte seinerseits Tom Tykwer mit der Regie. Die Entscheidung für Tykwer fiel Eichinger aus zweierlei Gründen:

„Zum einen besitzt er eine ausgeprägte künstlerische, ja innovative Ader, zum anderen hat er auch ein sehr populäres Verständnis von Kino. Diese beiden Komponenten – das Experimentelle und das Populäre – muss man bei einem solchen Projekt, das definitiv kein Arthaus-Film ist, verinnerlicht haben, ansonsten kann man so einen großen Film mit internationalen Top-Darstellern gar nicht zustande bringen.“<sup>500</sup>

Das Drehbuch schrieben Eichinger und Tykwer zusammen mit Andrew Birkin, der bereits für Welterfolge wie *Der Name der Rose* die Drehbücher verfasst hat. Dreharbeiten fanden vom 12. Juli bis zum 16. Oktober 2005 in den Bavaria-Studios in München statt sowie in den spanischen Städten Barcelona, Girona und Figueras.<sup>501</sup>

### 5.3.2 Ein Vergleich: Inhaltliche Unterschiede zwischen Buch und Film

Der Film *Das Parfum* kommt dem, was man als Literaturverfilmung bezeichnet, sehr nahe, was nicht zuletzt auf die enge Anlehnung an die literarische Vorlage zurückzuführen ist. Der Roman bildet dabei das Maß, an dem sich der Film abarbeitet.<sup>502</sup> Auch die Umarbeitung durch Tykwer und Birkin entfernt sich sehr wenig von der eigentlichen Geschichte. Es verwundert daher nicht, wenn man erfährt, dass Tykwer dem Dreh das Motto „Authentizität und Intensität“<sup>503</sup> vorangestellt hat.

Dennoch kommt der Film nicht umhin, bestimmte Elemente der Vorlage zu kür-

---

doch ganz gut, in: Die Weltwoche Nr. 37 v. 14.09.2006, S. 74.

<sup>499</sup> Making of: *Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders*. (Deutschland 2007, Regie: Larissa Trüby. DVD, Constantin Film Produktion GmbH).

<sup>500</sup> Gespräch mit Bernd Eichinger, in: Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer / Verena Lueken: *Das Parfum: das Buch zum Film; das vollständige Drehbuch*, S. 27.

<sup>501</sup> Vgl. ebd., S. 139.

<sup>502</sup> Vgl. Lothar van Laak: Literarische und filmische Anthropologie: Süskinds *Das Parfum* in der Verfilmung durch Tykwer / Eichinger, in: *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch*, 7/2008, S. 58.

<sup>503</sup> Vgl. Alexandra Stähli: Wenn Filme zu sehr riechen, in: *Der Tagespiegel*, 07.09.2006.

zen. So ist die Figurenvielfalt nicht dieselbe wie im Roman. Die Kindheitspassagen, auf deren Beschreibung der Roman großen Wert legt, werden im Film auf wenige Minuten heruntergebrochen.<sup>504</sup> Die Verknappung des Romans führt jedoch noch zu einem anderen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Darstellungsformen. Die Kapitel zwei und drei, in denen die Amme Bussie den Säugling zu Pater Terrier zurückbringt, werden, wie Katharina Florian feststellt, nicht in den Film übernommen, was im Klartext bedeutet, dass die Bewusstwerdung der Geruchlosigkeit Grenouilles im Film mit der Realisierung dieses Faktums durch den Zuschauer synchronisiert wird.<sup>505</sup> Der Roman lässt den Leser viel eher hinter das Geheimnis des Geruchsgenies blicken als der Protagonist selbst, der ja erst in den Höhlen des Plomb du Cantal sich seiner selbst als geruchloses Wesen bewusst wird. Durch diesen Kniff wird der Zuschauer dort in Überraschung versetzt, wo der Roman dieses Moment schon weit vorher, in der Kindheit erklärt.

Ein entscheidender Eingriff, den Tykwer vornimmt bezieht sich auf die zeitliche Struktur der Geschichte. Wo der Roman sorgsam die Geschichte des kleinen Grenouille als Vorbereitung für den gesamten späteren Verlauf der Handlung nacherzählt und den Leser somit im Detail über Ort, Zeit und Umstände des Rahmens aufklärt, nimmt der Film das Ende bereits in einem cold opening vorweg. Der Zuschauer sieht eine Szene, die sich auf den Schluss des Romans bezieht und zeigt, wie eine nur undeutlich wahrnehmbare Gestalt aus dem schwarzen Hintergrund eines Kerkers hervortritt. (Vgl. P.F.<sup>506</sup>:0.00.34-0.03.32) In der nächsten Einstellung wird per Kamerazoom von Groß auf Detail fokussiert und man sieht die schnuppernde Nase, die offensichtlich etwas Bedrohliches wittert, woraufhin sich die Figur wieder in den Schatten zurückzieht. (Vgl. P.F.:0.00.27-0.00.34) Eine Gruppe von Soldaten kommt herbeigelaufen und zerrt einen nur mit einer Hose bekleideten jungen Mann, an einer Halsfessel aus seinem Gefängnis heraus. Offensichtlich wurde er bereits vor dieser Szene misshandelt, so zeigen es uns die Spuren auf seinem nackten Körper. In der nächsten Szene wird der Mann auf einem Balkon einer grölenden Menge präsentiert, die offenbar dem Spektakel seines Todes beiwohnen will. Das Todesurteil und die bevorstehenden Foltern werden der Menge verlesen, die diese mit Begeisterung auf-

---

<sup>504</sup> Vgl. Verena Lueken: *Das Parfum – vom Buch zum Film*, in: Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer / Verena Lueken: *Das Parfum: das Buch zum Film; das vollständige Drehbuch*, S. 15.

<sup>505</sup> Vgl. Katharina Florian: *Die Verfilmung zweier Bestseller - Das Parfum und Schlafes Bruder*, S. 90.

<sup>506</sup> *Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders* (Deutschland, Frankreich, Spanien, USA 2006, Regie: Tom Tykwer), DVD, Constantin Film 2007 (Best.-Nr.: HC083346). Weiterhin wird Zitatenachweise im Text als P.F.

nimmt. (Vgl. P.F.:0.00.34-0.03.04) In der letzten Einstellung dieser Szene gibt es wieder eine Großaufnahme Grenouilles und einen Kamerazoom auf die Nase. (Vgl. P.F.:0.03.04-0.03.32) Nach einer Schwarzblende endet die Szene und der Titel des Films *Das Parfum* wird eingeblendet. Erst im Anschluss wird der auktoriale Erzähler in Form eines *voice over* eingeführt, der dann beginnt, die Geburt Grenouilles wie im Roman zu schildern.<sup>507</sup>

Die Kindheit wird sehr gerafft dargestellt. So wird das Baby umgehend zu Madame Gaillard verfrachtet, wo es im Waisenhaus den ersten Mordversuch durch die anderen Kinder überlebt. Als nächstes wird gezeigt, wie Grenouille seine ersten Worte spricht, woraufhin er auch schon an den Gerber Grimal verkauft wird. Kurz darauf – im Buch werden hierfür fünfzig Jahre und zwei Seiten verwendet – wird Madame Gaillard bei einem Überfall von Banditen umgebracht.<sup>508</sup> (Vgl. P.F.:0.06.34- 0.12.35)

Grenouille kommt schließlich als junger Mann nach Paris. Am selben Tag nimmt er auch den Geruch des Mädchens wahr, der ja im Roman das ausschlaggebende Moment für seine spätere Karriere als Mörder ist. Nach dieser Zusammenfassung verfahren Film und Buch in gleicher Weise mit der Einführung Guiseppes Baldinis. Auch hier wird die Erzählerstimme als Mittel eingesetzt, um den Parfumeur und dessen Geschichte zu beschreiben. Der Dialog, den Baldini mit seinem Gehilfen Chénier führt, stammt fast wortwörtlich aus der Vorlage.<sup>509</sup> Die folgende Handlung weicht auch nur in Details von der Romanvorlage ab. Man sieht den Parfumeurmeister, der in seinem Arbeitszimmer versucht, das Parfum seines Konkurrenten Péllissiers nachzubauen. Der Versuch, dessen „Amor und Psyche“ zu kopieren, scheitert jedoch. Die Situation wird durch das Klopfen Grenouilles an der Hintertüre unterbrochen. Der Gerbergeselle liefert die bestellten Ziegenleder ab. Daraufhin mischt er für Baldini den gewünschten Duft und fügt ihm sogar noch einige Verbesserungen hinzu. Selbst die inneren Eindrücke, die der Roman als Erinnerungen Baldinis beschreibt, werden von Tykwer als Reminiszenzen in Bildern umgesetzt.<sup>510</sup> Freilich liegt gerade in der Wiedergabe von Bewusstseinsströmen der Unterschied zwischen beiden Formen in

---

<sup>507</sup> Vgl. hierzu auch Rita Morrien: Sentimental Journeys. Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwerts „*Das Parfum*“ (Patrick Süskind) und Stephen Daldrys „*Der Vorleser*“ (Bernhard Schlink), in: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Heft 1/2012, 58. Jahrgang, S. 43-44.

<sup>508</sup> Vgl. Verena Lueken: *Das Parfum* – vom Buch zum Film, S. 15.

<sup>509</sup> Katharina Florian, weist darauf hin, dass die Figur Chéniers sonst eine der wenigen ist, die sich nicht an der Prosavorlage orientiert. Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 90.

<sup>510</sup> Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 91.

der Darstellung. Im Buch *Das Parfum* wird die Stelle, in der Baldini das erste Mal den von Grenouille kreierten Duft wahrnimmt, eine ausladende Beschreibung der inneren Vorgänge von Baldinis Empfindungen vorgeführt:

„Der Duft war so himmlisch gut, daß Baldini schlagartig das Wasser in die Augen trat. Er brauchte keine Probe zu nehmen, er stand nur am Werkisch vor der Mischflasche und atmete. Das Parfum war herrlich. Es war im Vergleich zu ‚Amor und Psyche‘ wie eine Sinfonie im Vergleich zum einsamen Gekratze einer Geige. Und es war mehr. Baldini schloß die Augen und sah sublimste Erinnerungen in sich wachgerufen. Er sah sich als einen jungen Menschen durch abendliche Gärten von Neapel gehen; er sah sich in den Armen einer Frau mit schwarzen Locken liegen und sah die Silhouette eines Strauchs von Rosen auf dem Fenstersims, über das ein Nachtwind ging; er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne die Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr, er hörte ein Ich lieb dich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt! jetzt in diesem Augenblick! Er riß die Augen auf und stöhnte vor Vergnügen. Dieses Parfum war kein Parfum, wie man es bisher kannte. Das war kein Duft, der besser riechen machte, kein Sentbon, kein Toilettenartikel. Das war ein völlig neuartiges Ding, das eine ganze Welt aus sich erschaffen konnte, eine zauberhafte, reiche Welt, und man vergaß mit einem Schlag die Ekelhaftigkeiten um sich her und fühlte sich so reich, so wohl, so frei, so gut...“ (P:111-112)

Die Zustandsbeschreibung von Baldinis Innenleben beim Genuss des Duftes nimmt im Roman eine ganze Seite in Anspruch. Die Adaption greift dieses Handlungsmuster auf, indem der Parfumeur in einen neapolitanischen Garten versetzt wird, wo ihm eine schöne schwarzhaarige Frau Liebesworte einflüstert. Die Kamera nimmt jedoch nicht den Point-of-View der Erzählung ein, sondern begibt sich in eine Außenperspektive, die das Geschehen aus der Sicht eines Unbeteiligten zeigt.<sup>511</sup> (Vgl. P.F.:0.41.26-0.42.14) Die weitere Geschichte entspricht nun wieder der Vorlage. Baldini kauft dem Gerber seinen Gesellen ab, worauf Grimal kurze Zeit später betrunken in die Seine stürzt und ertrinkt. (Vgl. P.F.:0.42.14-0.42.41)

Die Zeit bei Baldini wird nun in geraffter Form gezeigt. Man sieht Grenouille bei der Arbeit an verschiedenen Parfums und parallel dazu Baldini, der mit seinem florierenden Geschäft zu Wohlstand und Ansehen kommt, wobei die Erzählerstimme die Sequenz begleitet. Eine entscheidende Abweichung hält der Film an dieser Stelle jedoch bereit: Baldini erzählt Grenouille eine Geschichte, die so im Buch nicht vorkommt und bei der es um die Legende eines Parfüms aus zwölf Essenzen geht und dem in der Legende eine dreizehnte hinzugefügt wird, um das Parfum perfekt zu machen. (Vgl. P.F.:0.43.12- 0.45.01) Tykwer bezieht sich später im Film wieder auf

---

<sup>511</sup> Vgl. hierzu auch Ingeborg Hoesterey: Filmadaption und Intermedialität: Patrick Süskinds *Das Parfum* in Tom Tykwers Regie, S. 35.

diesen Einschub, um die Motivation für das Parfum aus den dreizehn Mädchen zu begründen. Symbolisch hierfür steht ein Holzkästchen, in dem sich dreizehn Flakons befinden. (Vgl. P.F.:1.46.49- 1.48.00) Ein weiterer Zusatz im Film ist Grenouilles Traum vom Mirabellenmädchen. (Vgl. P.F.:0.45.01-0.45.29)

Die Technik, einen Geruch durch Destillation zu gewinnen, bringt sich Grenouille im Buch selbst bei. (Vgl. P:122-130) Er experimentiert mit dem Alambic, wobei er im Film sogar versucht, Baldinis Katze auf diese Weise zu destillieren. (Vgl. P.F.:0.51.14-0.52.11) Auch hier liegt ein Unterschied zwischen Film und Roman, in welchem er den Duft lebender Wesen erst mit der Kenntnis über die Enfleurance einzufangen versucht. Mit der Einsicht, dass die Destillation ihn nicht zu seinem Ziel führen kann, erkrankt er im Roman schwer. (Vgl. P:130-137) Erst als ihm die Aussicht auf weitere Methoden der Duftgewinnung in Grasse offen steht, wird er wieder gesund. Bei Süskind verbleibt er jedoch noch drei Jahre bis zur Erreichung seines Gesellenbriefes. (Vgl. P:137-141) Im Film wird diese Zeit abgekürzt, indem Grenouille seinem Meister einhundert verschiedene Zusammensetzungen für Parfums niederschreiben lässt. (Vgl. P.F.:0.42.41-0.54.06) Als Grenouille Baldini schließlich verlässt, sieht man, wie dessen Haus in der Nacht in sich zusammenstürzt. (Vgl. P.F.:0.54.06- 0.54.40) Weiter oben (Kap. 4.2) wurde bereits erwähnt, wie sehr Grenouille an eine Figuration der Wunschmaschine bei Deleuze und Guattari erinnert, vor allem in Bezug auf die Fehleinschätzung der eigenen Wunschlogik, die letztendlich fatale Folgen nach sich zieht. Die Aufzeichnung der Parfumrezepte im Hinblick auf den Effekt der Düfte (siehe die Traumsequenz Baldinis) und der darauf folgende Einsturz von Baldinis Haus visualisiert diesen Mechanismus auf eindringliche Weise. Die Investition in den Wunschmechanismus kann nie den Output kontrollieren, sodass der Abwesenheit der verkörperten Wunschmaschine schließlich die Destabilisierung und im schlimmsten Fall der Tod folgt. Der Zeit bei Baldini misst Tykwer demnach eine ganz besondere Bedeutung zu, was nicht zuletzt auch durch die Erzählung mit den dreizehn Ingredienzien des legendären Parfüms unterstrichen wird.

So sehr sich Tykwer bei der Beschreibung von Kindheit, Jugend und Adoleszenz an die Vorlage von Süskind hält, so sehr weicht er im späteren Verlauf des Films davon ab. Die sieben Jahre in der Höhle am Plomb du Cantal, die im Roman fast ausschließlich eine Innenschau sind, an deren Ende die Erkenntnis der eigenen Geruchlosigkeit steht, fasst der Film in fünf Minuten zusammen. (Vgl. P.F.:0.54.40-0.59.03) Im weiteren Verlauf werden große Teile der Sekundärhandlung ausgespart. Gre-

nouille wird nicht mit dem Marquis de la Taillade-Espinasse bekannt und kreierte auch nicht den im Buch beschriebenen Menschenduft. Tykwer schickt den Helden vielmehr direkt nach Grasse, wo er bereits vor den Toren der Stadt zum ersten Mal Lauras Duft wittert.<sup>512</sup> Ab diesem Zeitpunkt kommen die zahlreichen Nebenstränge des Romans nur noch bruchstückhaft im Film vor. Tykwer versieht jedoch im Unterschied zum Buch seine Nebenfiguren mit eigenen Persönlichkeiten, wohingegen Süskind seine Figuren eher anordnet als erzählt. Vor allem Laure bleibt im Roman nur ein blasser Schemen, da es ausschließlich ihr Geruch ist, der für den weiteren Handlungsverlauf von Belang ist. Fast ausschließlich Antonine Richis wird im Roman als Gegenfigur Grenouilles aufgebaut und im Film freilich noch weiter in die Geschichte verwoben. Überhaupt werden Richis und seine Tochter wesentlich früher in die Handlung eingeführt als im Buch und zudem auch detaillierter ausgemalt, sodass einige Szenen, die der Film im Kontext dieser beiden Figuren zeigt, nicht dem Roman entsprechen, wie zum Beispiel die Balkonszene (P.F.:1.01.45-1.03-59) oder die Geburtstagsfeier und das Versteckspiel. (Vgl. P.F.:1.16.49-1.22-35) Gleiches gilt für die Figuren der Madame Arnulfi und ihres Gesellen Druot. Tykwer lässt diese beiden immer wieder als Störmomente auftreten und kreierte eine viel stärkere Gefahr, die er mit ihnen verbindet. Beinahe ertappen sie Grenouille sogar auf frischer Tat. Der Film hält auch einige neue Nebenrollen bereit, von denen Lucien und Jeanne, die beide auf den Lavendelfeldern arbeiten, zwei der wichtigsten sind. Das Mädchen wird Grenouilles erstes Experiment mit dem Enfleurance-Tank. (Vgl. P.F.:1.07.03- 1.09.09) Auch die Prostituierte, an der er schließlich die Technik der kalten Enfleurance entwickelt, kommt im Roman nicht vor. In Süskinds Welt wird zwar fleißig mit Tieren und Menschen experimentiert, die aber bis auf einen kleinen Hund zunächst nicht getötet werden. (Vgl. P.F.:1.11.51-1.16.26) Erst mit vollendeter Technik trifft er die Entscheidung, den absoluten Duft zu erschaffen, in welchem Laures Geruch das Zentrum bilden soll.

Der letzte Teil des Films orientiert sich wieder eng an der Vorlage. Grenouille kehrt nach Paris zurück, übergießt sich mit dem Inhalt des Flakons und wird vom Gesindel auf der Straße aufgefressen. Anschließend füllt sich der Fischmarkt wieder langsam mit Menschen, die ihrem Tagesgeschäft nachgehen. Zu sehen ist in der letzten Einstellung der leere Flakon auf dem Boden, von dessen Rand der letzte Tropfen

---

<sup>512</sup> Im Buch heißt das Mädchen Laure Richis, aber im Film heißt sie Laura Richis.

des Parfums herunter fällt.<sup>513</sup> (Vgl. P.F.:2.08.56-2.12.46)

### 5.3.3 Visualisierung der Gerüche: Die Darstellung der olfaktorischen Welt bei Tykwer

Wie in Kapitel Vier schon ausgeführt wurde, besteht eine Verbindung zwischen der nasalen Begabung der Hauptfigur und seiner Genialität sowohl als kulturschaffender als auch kulturnegierender Figur. Obwohl die Buchstaben selbst nicht in der Lage sind, den Geruch zu erzeugen, den sie beschreiben, eröffnen sie der Einbildungskraft die Möglichkeit, diesen dennoch als Imagination wahrzunehmen; ein Zustand kreativen Wahns. Text und Film evozieren jeweils mit anderen Mitteln eine Geruchswelt beim Rezipienten.<sup>514</sup>

Film, so kann man zunächst ganz allgemein vorausschicken, ist ein audiovisuelles Medium, wobei seine Anfänge vom Primat des Visuellen bestimmt sind. Erst mit der Begleitung des Stummfilms durch Klavier oder Orchester tritt der Ton hinzu. Es scheint daher selbstverständlich, dass die Darstellung des Geruchs durch Auge und Ohr zum Bewusstsein des Betrachters kommt. Dies erinnert aber zum einen an die Grundlagen der Synästhesie, in der eine Verschmelzung von Sinneseindrücken zu einer nicht vorhergesehenen Form der Wahrnehmung führt (zum Beispiel das Hören von Farben). Andererseits entsteht auch die Wirkung dessen, was in der Psychopathologie als *illusionäre Verkennung*, also eine Störung der Wahrnehmung, bekannt ist und was im Prinzip eine „Fehldeutung tatsächlich vorhandener Sinneseindrücke“<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 92-94.

<sup>514</sup> Vgl. Michael Gans: Immer der Nase nach – Olfaktorik in Roman und Film am Beispiel von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* und der gleichnamigen Verfilmung von Tom Tykwer, in: Michael Gans / Roland Jost / Ingo Kammerer (Hrsg.): *Mediale Sichtweisen auf Literatur*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008, S. 47.

<sup>515</sup> Theo R. Payk: *Psychopathologie. Vom Symptom zur Diagnose*, S. 169. Interessant ist die von Payk geschilderte Situation, in der solche Eindrücke gehäuft vorkommen. „Die Betroffenen verkennen Personen, Gegenstände oder Situationen bzw. deuten sie unbewusst um. In der Regel werden die verfälschten Eindrücke früher oder später korrigiert. Begünstigt werden Verkennungen (althochdeutsch: chennan = verstehend machen) durch erschwerte Wahrnehmungsbedingungen (z. B. Dunkelheit, Flüchtigkeit des Eindrucks, unübersichtliche Situation, mangelnde Strukturiertheit

bezeichnet. Die olfaktorische Welt in der Adaption von *Das Parfum*, so die zugrunde liegende These dieses Kapitels, funktioniert zu einem großen Teil über die *Kreation illusionärer Verkennungen*. Damit macht sich der Film die pathologische Grundstruktur der Romanfigur zu eigen und transformiert sie im Medium Film zu einer massenkompatiblen Form milden Wahnsinns. Anders ausgedrückt: Die Gerüche im Film funktionieren wie Illusionen, an die wir glauben, weil die anderen Sinne, Hören und Sehen, eine Kompensation der geruchlichen Lücke vornehmen.

Lothar van Laak macht in seiner Interpretation des Phänomens deutlich, dass damit nicht nur Wahrnehmung gemeint ist, sondern auch die „Erkenntnisleistung aller drei Sinne und so die sinnliche Wahrnehmung des Menschen überhaupt (selbst-)kritisch perspektiviert“<sup>516</sup> wird. Die Visualisierung des Geruchssinns wirft also die Frage auf, wie der Geruchssinn beschaffen sein muss, damit er visualisiert werden kann. Oder umgekehrt, was muss die audiovisuelle Darstellung leisten, um Geruch fassen und in eine *illusionäre Verkennung* transformieren zu können?

Georg Simmel stellt in seiner *Soziologie der Sinne* (1907) bereits die Frage nach der Beschaffenheit des Geruchs und seiner Rolle im Sinnesapparat. Der Geruch vermittele demnach die Wahrnehmungsleistungen der anderen beiden Sinne Sehen und Hören, verdecke beide aber auch in gewisser Weise. Er beziehe sich ausgesprochen stark auf das Subjekt des Geruchs und lasse sich eben nicht wie die anderen Sinne auf eine plastische Weise darstellen beziehungsweise objektivieren: „Der Geruch bildet nicht von sich aus ein Objekt, wie Gesicht und Gehör es tun, sondern bleibt sozusagen im Subjekt befangen.“<sup>517</sup> Unter den Bedingungen der Moderne muss der Geruch im Gegenzug zum Sehen und Hören obsolet erscheinen, denn er verkürzt die Distanzen, anstatt sie, wie die audiovisuellen Medien dies tun, auszuweiten.

„[Er] ist nun von vornherein schon ein auf größere Nähe, dem Gesicht und Gehör gegenüber, angelegter Sinn, und wenn wir mit ihm nicht mehr so viel objektiv wahrnehmen können wie manche Naturvölker, so reagieren wir subjektiv umso heftiger auf seine Eindrücke.“<sup>518</sup>

---

bzw. unscharfe Konturen des Objekts) und/oder dispositionelle Besonderheiten der verkennenden Person (z. B. Ermüdung und Erschöpfung, Unaufmerksamkeit und Ablenkung, Suggestibilität und Gestimmtheit, Erwartungsspannung und Motivation, Reizoffenheit und Phantasieichtheit).“ Ebd. 169f. Die von Payk geschilderten Umwelt- oder Subjektdispositionen erinnern stark an die Situation im Kino.

<sup>516</sup> Lothar van Laak: Literarische und filmische Anthropologie: Süskinds *Das Parfum* in der Verfilmung durch Tykwer / Eichinger, S. 52.

<sup>517</sup> Georg Simmel: *Soziologie der Sinne* [1907], in: *Anthropologie*, hrsg. von Gunter Gebauer, Leipzig: Reclam 1998, S. 138.

<sup>518</sup> Ebd., S. 140.

Neben der Subjektivierung durch den Geruch spielt für Simmel auch die Frage nach der Mittelbarkeit der Eindrücke eine entscheidende Rolle bei deren Bestimmung. Simmel fasst die Frage der Distanz nämlich auch als Frage der Ätherisierung von Körperlichkeit auf:

„Indem wir etwas riechen, ziehen wir diesen Eindruck oder dieses ausstrahlende Objekt so tief in uns hinein, in unser Zentrum, assimilieren es sozusagen durch den vitalen Prozeß des Atmens so eng mit uns, wie es durch keinen andern Sinn einem Objekt gegenüber möglich ist – es sei denn, daß wir es essen. Daß wir die Atmosphäre jemandes riechen, ist die intimste Wahrnehmung seiner, er dringt sozusagen in luftförmiger Gestalt in unser Sinnlich-Innerstes ein.“<sup>519</sup>

Bezogen auf den Film bedeutet dies, dass eine Fokussierung auf den Geruch die Aufmerksamkeit von Ohren und Augen erhöhen muss, denn ohne eine entsprechende Vorrichtung sind sie es, die die Transferleistung erbringen müssen, einen Sinn in ein Zusammenspiel medienfremder Sinne zu übersetzen.<sup>520</sup> In *Das Parfum* kommen zum einen schnelle Schnittfolgen, Zoom- und Montageeffekte zum Einsatz, die helle und kräftige Farben mit einer orchestralen Untermalung verbinden, sodass ein intensiver sinnlicher Eindruck simuliert, oder anders gesprochen, assoziiert wird. Hierbei entsteht eine besondere Ästhetik, die denen von Werbe- und Videoclips ähnlich ist.

„Im Prinzip sind wir genauso zu Werke gegangen, wie es Patrick Süskind im Roman gemacht hat: Er wendet die klare und exakte Macht der Sprache an, und wir haben die Macht der Bilder, der Geräusche und der Musik genutzt. Das heißt dann aber auch für den Film: absolute Präzision. Um ein Beispiel zu nennen: Wie erreiche ich, daß sich der Zuschauer vorstellen kann, wie eine Baumrinde riecht? Das geht nicht über *special effects*, sondern dadurch, daß ich einen Baum eben naturgetreu abfilme, damit er quasi Geruch entwickelt. Als technische Vorbilder lassen sich hier sogar Kinowerbefilme heranziehen. Hier werden eigentlich auch nur wenig Spezialeffekte eingesetzt, so dampft etwa bei einer Kaffee-Werbung das Getränk zwar, aber riechen kann man es nicht. Doch irgendwann bekommt der Betrachter das Gefühl, daß dieser Kaffee eben doch ‚riecht‘. Wir haben also vieles unternommen, um dieses Gefühl zu unterstützen. Wenn man eine Wiese im Sonnenlicht filmt oder auch nur eine einzelne Blume, erfordert es eigentlich nur eine große optische Präzision, um deren Gerüche im wahrsten Wortsinne abzubil-

---

<sup>519</sup> Ebd.

<sup>520</sup> Seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in unsere Gegenwart hinein wurde immer wieder mit der Einbindung von Gerüchen in die Kinovorstellung experimentiert. Hierfür wurden verschiedene Verfahren entwickelt, die jedoch alle mit der Flüchtigkeit der Gerüche zu kämpfen haben. Geruch lässt sich letztlich nicht so präzise einsetzen, wie Bild- und Tonspur. Der jüngste Film, der mit Geruchskarten experimentierte ist *Spy Kids: All the Time in the World in 4D* (2011) von Robert Rodriguez. Hier wurde ein Rubbelkartensystem eingesetzt, bei dem an bestimmten Stellen im Film die Zuschauer durchnummerierte Felder auf einer Karte freirubbeln mussten, um so einen Geruch freizusetzen. Über die frühen Versuche eines Geruchskinos gibt Herbert Richter Auskunft, vgl. Herbert Richter: *Das Lichtspieltheater, sein Ursprung und sein Entwicklungsgang*, in: *Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, hrsg. von Rudolf Pabst, Berlin: Prisma-Verlag 1926, S. 8-58.

den.“<sup>521</sup>

Dem Weg über die Technik des Werbeclips korrespondiert für Eichinger also einer ausgesprochenen *Werktreue*. Für Tom Tykwer ist die filmische Umsetzung von Geruch eher eine Stellvertretung, die dem Tastsinn nahe steht:

„In der Literatur muß natürlich immer mit sinnlichen Übertragungen gearbeitet werden, da ein Buch in der Regel nicht riecht. [...] Sprache wie die mit gedruckten Wörtern umgehende Literatur. Unser Film mußte daher vor allem eine haptische Qualität entwickeln, anfaßbar sein.“<sup>522</sup>

Wo Süskind die Sprache einsetzt, um die Einbildungskraft zur Erzeugung innerer Geruchswelten zu bewegen, nutzt Tykwer die Sprache der Bilder, der Musik und der Sounds, um die Gerüche für den Zuschauer einbildbar zu machen. Exemplarisch hierfür ist der Anfang der Geschichte mit der Geburt Grenouilles „am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“ (P:7). Eingangs wurde bereits über Süskinds Schilderungen des Gestanks gesprochen. (Vgl. P:5-6 / Vgl. Kap. 4.1.1.1) Eben der Eindruck, den Süskind sprachlich hier schafft, muss auch für den Film gangbar gemacht werden.

„Das heißt, der Zuschauer soll wirklich mit dem Kopf des Kindes Grenouille direkt in die Gülle des Pariser Fischmarkts hineingeboren werden. Das ist sicherlich kein Bild, das man so schon mal auf der Leinwand gesehen hat. Und von diesen Bildern gibt es viele.“<sup>523</sup>

Am Anfang der Szene folgt die Kamera einem Mann, der sich durchs Gedränge des Pariser Fischmarktes schiebt. Eine Stimme aus dem Off berichtet uns derweil, wo wir uns befinden und was das für ein Ort ist, an dem die Geschichte beginnt:

„Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Und natürlich war in Paris der Gestank am größten, denn Paris war die größte Stadt Europas. Und nirgendwo in Paris war dieser Gestank so über alle Maßen widerlich wie auf dem Fischmarkt der Stadt.“<sup>524</sup>

Der Mann leert einen Kübel Fische auf einen Tisch, vor dem eine schmutzige Frau in zerschlissenen Kleidern steht. Unter Schmerzen sinkt sie auf den Boden. Sie ist schwanger und wir werden Zeuge, wie sie in diesem Augenblick ein Kind zur Welt bringt. Sie durchtrennt die Nabelschnur mit ihrem Fischmesser und schiebt das Baby

---

<sup>521</sup> Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer / Verena Lueken: *Das Parfum: das Buch zum Film*; das vollständige Drehbuch, Zürich : Diogenes 2006, S. 142.

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Ebd.

<sup>524</sup> Ebd., S. 33.

in das auf dem Boden liegende Gekröse. Als sie wieder aufsteht, blickt sie einem Kunden ins Gesicht. Nach einem Schnitt sieht man den Säugling inmitten der Fischabfälle liegen. Die Kamera fährt an den Kopf des Neugeborenen heran, wobei man das Geräusch seines klopfenden Herzens hört. Im Anschluss folgt eine Sequenz schneller Schnitte: Man sieht abwechselnd Fleisch und Fischköpfe, im Gegenschnitt das atmende Kind. Ein Hund kaut auf Fleischresten herum, man sieht Maden und Ratten, die sich über die Abfälle hermachen, und dann einen auf dem Boden liegenden Tierkopf. Im Gegenschnitt geht es wieder zum Kind, dessen Atmung nun immer schneller wird. Als Nächstes saust ein Schlachtbeil herab und aus einem aufgeschnittenen Schweinekörper werden die Innereien herausgeschält. Die nächste Einstellung zeigt wieder das Kind, das nun ein leises Geräusch von sich gibt. Im Gegenschnitt wieder Gedärme und ein Mann, der sich erbricht. Dann endlich zeigt die Kamera wieder das Baby, das nun zu schreien beginnt und die Leute in seiner Umgebung auf es aufmerksam macht. (Vgl. P.F.:0.03.39-0.06.30) Die Bewegung der Kamera bleibt dabei die ganze Zeit über eingeschränkt, sodass sich Bewegung nur auf die Objekte und die Schnitte beschränkt.<sup>525</sup>

Durch die Schnittfolge und die Wahl der Objekte vermittelt die Sequenz in Verbindung mit der Erzählerstimme einen Eindruck von der geruchlichen Ausgangssituation, in der welcher sich freilich der soziale Rahmen widerspiegelt. Die Geräusche des Zerteilens von Fleisch und Knochen und die des klopfenden Herzens verstärken den Eindruck zusätzlich.<sup>526</sup>

Kameramann Frank Griebe entwickelte zudem zahlreiche weitere Techniken, um Geruch darzustellen und vor allem die gesteigerte Geruchswahrnehmung Grenouilles zu verbildlichen. Ein wichtiges Mittel sind die zahlreichen Einstellungen, in denen die Nase zu sehen ist. Griebe verwendete hierfür teilweise bis zu fünf Kameras, wobei er eine Zoom-Fahrt in die Nase Grenouilles vollzieht und darauf eine Reihe weiterer Bildmanöver folgen lässt.<sup>527</sup> Nach der Urteilsverkündung fährt die Kamera kontinuierlich an das Gesicht heran, wobei im selben Verhältnis die Geräusche der Umwelt und das Geschrei der Leute auf dem Platz abebben. Parallel dazu beginnt die Erzählerstimme die Geschichte einzuleiten. Mit zunehmendem Vollbild der Nase

---

<sup>525</sup> Vgl. Pierre Kandorfer: DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, S. 102.

<sup>526</sup> Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 107-109.

<sup>527</sup> Vgl. Ingeborg Hoesterey: Filmadaption und Intermedialität: Patrick Süskinds *Das Parfum* in Tom Tykwers Regie, S. 38.

wird ihr Besitzer vorgestellt, sodass eine Identifizierung des Riechvorgangs mit dem Namen Grenouille vonstatten geht.<sup>528</sup>

„Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name heute in Vergessenheit geraten ist, so nur aus dem einen Grund, weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterlässt...das flüchtige Reich der Düfte.“<sup>529</sup> (Vgl. P.F.:0.03.04-0.03.32)

Die Nase als das Organ ätherischer Wahrnehmung wird jedoch noch mit etwas anderem assoziiert, denn ihr Träger wird durch den ausgeprägten Sinn in gewisser Weise unangreifbar, selbst dann, als er anscheinend am wehrlosesten ist. Zu Beginn des Films kommt Grenouille als Baby zu Madame Gaillard. Dort entgeht er einem ersten Mordversuch durch ein anderes Kind. Bevor es ihn zu töten versucht, stößt es ihn mit dem Zeigefinger im Gesicht an. Die Kamera fährt wieder an die Nase des Babys, dann schnellt die kleine Hand Grenouilles nach vorne und packt den Finger des Jungen, um kurz daran zu schnüffeln. Der Junge lässt daraufhin erschreckt von dem Baby ab. (Vgl. P.F.:0.07.28-0.07.43) Die herausgestellte Nase ist also nicht nur „das Hauptmotiv, an dem der Zuschauer nicht mehr vorbei schauen kann,“<sup>530</sup> sie ist auch Symbol für den beschützenden Instinkt. Die Nase wittert die Gefahr, noch bevor der Kulturmensch dazu in der Lage sein könnte.<sup>531</sup> Mit dem Geräusch des Schnüffeln und dem Bild der Nase kommt also ein Leitmotiv in den Film, mit dem nicht nur eine geniale Fähigkeit symbolisiert wird, sondern auch die Fähigkeit, der Gefahr aus dem Weg zu gehen bevor sie eintrifft. Der Geruch der Dinge greift ihrer eigentlichen Präsenz voraus.

Eichinger und Tykwer versuchen also, einen Sinn aus zwei anderen Sinnen zu synthetisieren. Es ist klar, dass dies jedoch kein realer Geruch ist, sondern dessen metaphorisches Pendant, das deshalb verstehbar ist, weil uns die zugrundeliegenden psychopathologischen Strukturen bekannt sind.

Man muss vor diesem Hintergrund Lothar van Laaks Interpretation widersprechen, wenn er behauptet: „[die] Modelle der Übertragung oder Stellvertretung der Sinne

---

<sup>528</sup> Vgl. Ebd., S. 89.

<sup>529</sup> Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer / Verena Lueken: *Das Parfum: das Buch zum Film*, S. 27.

<sup>530</sup> Vgl. Pierre Kandorfer: *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*, S. 102.

<sup>531</sup> An dieser Stelle sei noch einmal an Freuds These von der Kulturleistung des aufrechten Ganges und die Abwendung der Nase von den Genitalien und dem Anus der Artgenossen erinnert.

und ihrer zugeordneten Medien sind nicht hinreichend differenziert<sup>532</sup>. Im Gegenteil, nicht die Aufnahme der Nase soll den Geruch versinnbildlichen, sie soll uns einen Assoziationsraum eröffnen, der unter klinischen Bedingungen als wahnhaft bezeichnet würde, im Kino jedoch Unterhaltung heißt.

Was an dieser Technik originär filmisch ist, sind vielmehr die Schnittmuster, denen Tykwer folgt, wenn er die Mannigfaltigkeit der Duftwelt aufzeigen will, in der sich der Held bewegt. Beispielhaft sei hier an die Szene erinnert, in der Grenouille zum ersten Mal nach Paris kommt. Im Gefolge von Grimal und seinen Gerbergesellen betritt er die Stadt. Es werden Menschen gezeigt, die geschäftig durch die Straßen gehen, wobei er aufgrund der unüberschaubaren Eindrücke schließlich die Augen schließt. Hier beginnt eine Reihe schneller Schnitte. Man sieht feine Damen, Pferdehufe, einen Fächer mit dem sich eine Frau Luft zufächelt sowie Wein, der getrunken wird. Gesichter von Frauen und Männern, einer atmet durch ein Tuch, wahrscheinlich wegen des Gestanks. Man sieht verschiedene Personen beim Essen und Geschäfte, in denen Waren verkauft werden. Ein Mann ist zu sehen, der seine Perücke mit Puder bestäubt. Weiter werden Waren mit spezifischem Geruch gezeigt wie Blumen, Pilze, Erbsen, Gewürze, Brot und Schnecken. Im Gegenschnitt wird wieder Grenouille gezeigt, der mit geschlossenen Augen schnuppert. Plötzlich kommen Lebensmittel wie Käse und Schinken ins Bild, aber auch Kinder, die im Dreck spielen. Selbst ein Buch wird gezeigt, was uns daran erinnert, dass auch andere subtilere Gerüche eine Rolle spielen. Die Tour de Force wird jäh unterbrochen, als Grimal dem Jungen einen Befehl entgegen schreit. (Vgl. P.F.:0.13.43- 0.15.42) Katharina Florian hat diese filmische Erfahrung treffend mit dem Satz zusammengefasst: „Wir folgen seiner Nase sozusagen mit unseren Augen.“<sup>533</sup>

---

<sup>532</sup> Lothar van Laak: Literarische und filmische Anthropologie: Süskinds *Das Parfum* in der Verfilmung durch Tykwer / Eichinger, S. 57.

<sup>533</sup> Ebd., S. 111.

### 5.3.4 Die psychopathologische Darstellung im Film

Der folgende Abschnitt soll sich auf einen bestimmten Unterschied der Darstellung von Psychopathologie zwischen Film und Romanvorlage konzentrieren, an dem zugleich die psychopathologische Differenzierung zwischen Film und Buchvorlage deutlich gemacht werden soll.

#### 5.3.4.1 Grenouille im Film

Tom Tykwer stellt seine Hauptfigur nicht wie im Buch als ein abscheuliches Monster dar, sondern im Gegenteil als einen bemitleidenswerten, einsamen jungen Mann. Seine Motivation ist nach Tykwers Aussage die Suche nach Liebe. Damit wird der Geschichte eine andere Figur zugrunde gelegt. Eichinger erklärt hierzu:

„Ja, wir wollten der Hauptfigur im Film einen weniger zynischen Charakter als im Buch verleihen. Ich weiß, daß Patrick Süskind diesen Zynismus mag und damit gern kokettiert, und ich will auch nicht sagen, daß wir diese Art von schwarzem Humor komplett eliminiert haben. Allerdings haben wir die Psychologie der Charaktere neu arrangiert. Wir wollten in diesem Fall den Nebenfiguren und ihren Handlungen mehr Raum geben, um rückwirkend dadurch den Protagonisten und seine Motive und Obsessionen besser verstehen zu können.“<sup>534</sup>

In Kapitel Vier wird schon erwähnt, dass Jean-Baptiste Grenouille im Roman von Beginn an als verabscheuungswürdig und ekelregend dargestellt wird und er keine Moral und keinerlei Gefühle besitzt. Im Buch wird Grenouille von der Suche nach Macht getrieben, beziehungsweise von dem Willen, seine Macht zu kanalisieren und sie zielstrebig gegen jeden einzusetzen, der sich ihm in den Weg stellt. Für Verena Lueken ist er sogar ein „zwanghafter Autist“<sup>535</sup>

Besonders im zweiten Teil des Romans kommen bei Süskinds Grenouille die sehr

---

<sup>534</sup> Gespräch mit Bernd Eichinger, in: Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer / Verena Lueken: *Das Parfum: das Buch zum Film; das vollständige Drehbuch*, S. 27.

<sup>535</sup> Es ist jedoch kaum zu ersehen, wie sich Autismus mit den präzise durchgeplanten und durchgeführten Morden zusammendenken lässt. Vgl. Verena Lueken: *Das Parfum – vom Buch zum Film*, S. 9.

dunklen Charakterzüge zur Geltung, die er im Film über die gesamte Länge vermischen lässt. Er wird getrieben von der Idee, einen Duft zu kreieren, der „so unbeschreiblich gut und lebenskräftig [ist], dass, wer ihn roch, bezaubert war und ihn, Grenouille, den Träger dieses Dufts, von ganzem Herzen lieben musste“ (P:198). Hierfür nimmt er, ohne dass Süskind seiner Figur irgendeine Reue nachempfinden ließe, ohne weiteres den Mord an 25 Mädchen in Kauf. Erst am Ende realisiert er, dass der empfundene Hass gegen die Menschen sich nicht durch eine künstlich hergestellte Liebesformel ersetzen lassen kann, was schließlich zu seinem Selbstmord führt.

Das Parasitäre, das dem Buch seine zentralen Metaphern leiht – die Zecke ist wohl das einprägsamste dieser Bilder – kommt im Film nicht vor. Auch die Gegenspieler Grenouilles, allen voran jene, die als aufgeklärte Figuren im Buch eingeführt werden, werden im Film nur undeutlich geschildert. Rita Morrien hat dazu ihre Meinung geäußert:

„Verglichen mit ironisch-distanzierten Erzählweise des Romans, wird der Filmzuschauer also in ganz anderer Weise emotional gelenkt, er wird eingestimmt auf eine empathische, distanzlose Haltung gegenüber dem Geruchsgenie und Frauenmörder Grenouille.“<sup>536</sup>

Schon der Eingang des Films verrät dem Zuschauer einen wertvollen Hinweis auf die Unterschiede zwischen Buch und Adaption, wie Lueken feststellt. Grenouille wird von einer der „genialsten und abscheulichsten Gestalten“<sup>537</sup> zu einer der „genialsten und zugleich berüchtigtsten Gestalten jener Epoche“<sup>538</sup> gemacht. Während Süskind den Zugang zur Figur durch parasitäre Bilder, wie zum Beispiel das der Zecke, eher versperrt als öffnet, gibt uns der Film das Bild eines bemitleidenswerten Menschen vor, der als Baby fast ermordet, als Kind von den anderen Kindern ausgestoßen und als Adoleszent von seinen Mitmenschen gemieden wird.<sup>539</sup> Das einzige Unbehagen, das der Film erzeugt, sind Szenen, in denen Grenouille sich als Kind mit den Kadavern toter Tiere beschäftigt. Bern Eichinger erklärt dies wie folgt:

„Das Buch ist mit dem Zusatz »Die Geschichte eines Mörders« untertitelt. Allerdings ist dieser Mörder keiner, wie wir ihn uns im Allgemeinen vorstellen also als

---

<sup>536</sup> Rita Morrien: Sentimental Journeys. Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwers „*Das Parfum*“ (Patrick Süskind) und Stephen Daldrys „*Der Vorleser*“ (Bernhard Schlink), S. 44.

<sup>537</sup> Verena Lueken: *Das Parfum* – vom Buch zum Film, S. 5.

<sup>538</sup> Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer : Das Drehbuch, in: Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer / Verena Lueken: *Das Parfum: das Buch zum Film; das vollständige Drehbuch*, S. 32.

<sup>539</sup> Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 100-101.

sexuell motivierten Serienkiller, der lediglich darauf aus ist, Menschen zu töten. Im Buch ist der Mörder vielmehr eine Art autistische Persönlichkeit, ohne Freunde und mit einem schlimmen Schicksal. [...] Er tötet diese Mädchen, weil er ihren Geruch besitzen will. Diese Person ist sicherlich kein »Held«, wie wir ihn aus dem traditionellen Kino kennen, wo jemand gegen das Böse kämpft und am Ende zu meist auch Erfolg damit hat. Aber im Roman sowie in unserem Film gibt es kein Gut und kein Böse, und auch das macht die Geschichte einzigartig. Die Handlung ist daher weniger unmoralisch als vielmehr amoralisch, sie liegt jenseits all unserer Moralvorstellungen. Die Hauptfigur Grenouille besitzt nämlich überhaupt keine Moral sowie keinerlei psychologische Vorstellung von Liebe, Dankbarkeit, menschlichem Miteinander oder auch Verantwortungsbewußtsein.<sup>540</sup>

Keine Liebe, keine Dankbarkeit und keine Empathie zu kennen ist eine Form der Affektverarmung und fällt damit in den Bereich des Pathologischen.<sup>541</sup> Beachtenswert ist an dieser Stelle, wie sehr der Film mit den Erwartungen spielt und diese sogar auf den Kopf stellt. In der Forschung und Presse wird die eindeutige Meinung vertreten, Grenouille sei im Film eben kein Scheusal, sondern ein bemitleidenswerter Charakter. Gleichzeitig fehlt der Figur aber jeder emotionale Ausdruck, der ihn dem Mitleid zuführen könnte. Es lässt sich die These aufstellen, dass die Figur Grenouille im Film nicht den Charakter des Romans verkörpert, sondern vielmehr figürlich unseren eigenen Umgang mit dem Fehlen von Affekten, und also mit einem psychopathologischen Motiv, demonstriert.<sup>542</sup>

Wie wird aber das Fehlen von etwas dargestellt? Oder anders gefragt, wie lässt sich eine Nicht-Präsenz zeigen? In der Adaption ist das Gesicht der entscheidende Ort. Tykwer lässt seine Figur zwar einen Instinkt ausstellen, jedoch keine Regung auf dem Gesicht verzeichnen. Er kehrt also in gewisser Hinsicht die Idee eines Affektbildes, wie es bei Gilles Deleuze beschrieben wird, um.<sup>543</sup> Für Deleuze gehört das Affektbild zu den so genannten Wahrnehmungsbildern. Diese können entweder zeigen, was eine Person im Unterschied zu einer anderen sieht, eine Einstellung, die nur die Kamera sehen kann (und damit die Zuschauer), es zeigt drittens die Veränderung einer Wahrnehmung, wenn beispielsweise eine Person in den Wahn hinüber gleitet oder

---

<sup>540</sup> Gespräch mit Bernd Eichinger, S. 25-26.

<sup>541</sup> „Verlust affektiver Ansprechbarkeit, meist mit begleitender Beeinträchtigung der Affektmodulation. Die Betroffenen wirken emotional indifferent, unzugänglich, gleichgültig und in den Gefühlsäußerungen abgestumpft bis läppisch. Ein spürbar affektives Mitschwingen bleibt aus.“ In: Theo R. Payk: Psychopathologie. Vom Symptom zur Diagnose, S. 201.

<sup>542</sup> Zur Erinnerung sei an dieser Stelle nochmals auf den Einsatz von Affekten bei Michael Haneke hingewiesen, wie er weiter oben bereits ausgeführt wurde. Ein ähnliches Moment lässt sich auch in *Das Parfum* ausmachen, hier jedoch als Reflexion der Haupt- und nicht der Rahmenhandlung. Darin lässt sich vielleicht auch der Unterschied sehen, zwischen dem Mainstream- und dem Autorenkino.

<sup>543</sup> Vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Bd. 1.

eine Halluzination hat und viertens, wie Welt aus der Perspektive eines Tieres oder eines Gegenstandes wahrgenommen wird.<sup>544</sup> Der Affekt als eine besondere Form der Bewegung zeichnet sich in spezifischer Weise auf dem Gesicht ab und wird zum Gegenstand der Wahrnehmung, insbesondere in der Großaufnahme.<sup>545</sup> Und weiter gefasst: Es wird Teil eines Zeichensystems, das die Anwesenheit eines Interpretanten fordert. Eben dieser Interpretant lässt sich nicht kontrollieren, treibt den Zuschauer in zum Teil paradoxe Annahmemuster und macht auch vor dem vermeintlichen Urheber des Films keine Ausnahme. Ein Beispiel hierfür ist der Umgang mit der Szene, in der Grenouille zum ersten Mal einem Mädchen gegenüber steht und beim Versuch, es auf sich aufmerksam zu machen, scheitert. Hierzu äußert sich Tykwer wie folgt:

„Das zentrale Thema ist für mich nun die Hineingeworfenheit des Menschen in den Moloch Welt, der unvorstellbar viel verlangt und unser - meist etwas verkümmertes - Ego ganz schön überfordern kann. Hier versucht ein Mensch dem gewachsen zu sein, der besonders wenig Erfahrung gesammelt hat, sich darin zu behaupten. Grenouille greift zu Verkleidungs- und Verführungsstrategien, die uns allen vertraut sind, nur vergreift er sich in der Wahl seiner Waffen. Aber seine Sehnsucht, wahrgenommen und geliebt zu werden, ist vollkommen nachvollziehbar. [...] Jeden Morgen müssen wir hinaus in diese Welt, gucken in den Spiegel und denken: Ich bin nicht schön genug, nicht interessant genug, nicht intelligent genug. Wie Sorge ich dafür, dass dies nicht jeder sofort merkt? [...] Genau das plagt auch Grenouille.“<sup>546</sup>

Die Interpretationen gehen hier augenscheinlich weit auseinander. Ist für Eichinger die Figur des Grenouille moralisch und emotional indifferent, so verkörpert er für Tykwer die Sehnsucht nach Liebe und einen von existenziellen Nöten geplagten Menschen. Was der Film also hier im Unterschied zum Roman leistet, ist genau diese Unentschiedenheit der Figur bildlich darzustellen. Das Pathologische daran wird zum konzeptionellen Motiv und zum Projektionsangebot umfirmiert.

Tragisch wird der Ansatz, sobald diese Unentschiedenheit in Erkenntnis umschlägt

---

<sup>544</sup> Vgl. Mirjam Schaub: Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 107.

<sup>545</sup> Deleuze erklärt in seinem ersten Kinobuch den Zusammenhang zwischen Affekt und Großaufnahme. Diese ist in besonderer Weise ein Mittler zwischen einer ruhenden Oberfläche und expressiven Bewegungen, welche zusammen den Affekt konstituieren: „Das Gesicht ist die organtragende Nervenschicht, die den Hauptteil ihrer allgemeinen Beweglichkeit aufgegeben hat und die nach Belieben alle Arten lokaler Bewegungen, die der Körper sonst verborgen hält, aufnimmt oder ausdrückt. Immer dann, wenn wir an etwas die zwei Pole von reflektierender Oberfläche und intensiven Mikrobewegungen entdecken, können wir sagen: Die Sache ist wie ein Gesicht (visage) behandelt worden, ihr wird ‚ins Gesicht gesehen‘ (envisagée), oder vielmehr, sie hat ein ‚Gesicht bekommen‘ (visagéfiée), und nun starrt sie uns an (devisage), sie betrachtet und ..., auch wenn sie nicht wie ein Gesicht aussieht [...].“ Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, S. 124.

<sup>546</sup> Tom Tykwer im Interview mit DIE WELT vom 02. Sept. 06 : *Das Parfüm*: Ein kathartisches Erlebnis.

und im Augenblick, in dem Grenouille scheinbar über seine Widersacher triumphiert. Als er auf dem Richtplatz sein Parfum auflegt und die Menge sich daraufhin in Leidenschaft verzehrt, richtet sich der Mangel an Affekt gegen den genialen Mörder selbst und was zuvor Grundlage für einen unerhörten Schaffensprozess war, macht die göttliche Selbstwahrnehmung zunichte. Anstatt also Teil der kollektiven Verschmelzung zu sein, bleibt er vollkommen alleine in der Menge zurück. Hier realisiert die Figur, und durch die Außenperspektive auch der Zuschauer, dass die Beherrschung der olfaktorischen Oberfläche keinen persönlichen Gewinn bereitet, weil der Träger des Parfums nur für die anderen sich verändert, er selbst jedoch ohne Empathie bleibt. Nicht, dass die Menge ihn nicht in sich aufnehmen könnte. Dass dies möglich ist, zeigt die letzte Szene, in der dies buchstäblich in einem kannibalischen Akt geschieht. Das Umgekehrte aber ist der Fall: Er ist nicht in der Lage, die Gemeinschaft in sich aufzunehmen.

#### **5.3.4.2 Grenouille als Fetischist und Serienmörder**

Die Affektverarmung im Film kennt jedoch eine Ausnahme. Als Grenouille auf das Mirabellenmädchen trifft, beziehungsweise als er sie zum ersten Mal riecht, zeigt Tykwer, wie sich Grenouille in den Geruch des Mirabellenmädchens gewissermaßen verliebt. Der Mord an der jungen Frau wird im Roman völlig anders dargestellt als im Film. Dort wird er als Initiation des Mörders und als Auftakt für die Karriere des Geruchsgenies eingesetzt und hat daher rein funktionellen Charakter. (Vgl. P:57) „Der Künstler als monadisches oder vielmehr autistisches, zutiefst lebensfeindliches und liebesunfähiges System, das ist das, was Süskind über das Initiationserlebnis Tot und Welkriechen des Mirabellenmädchens verhandelt.“<sup>547</sup> Die Adaption behandelt den Stoff jedoch so, dass sie zwar auch mit dem Mord die eigentliche Entwicklung des Mörder-Genies und dessen *Âventiure* beginnen lässt, die ja bekanntlich mit der Auslöschung des Helden endet. Dieser Auftakt ist im Film jedoch verbunden mit einem

---

<sup>547</sup> Rita Morrien: *Sentimental Journeys. Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwers „Das Parfum“ (Patrick Süskind) und Stephen Daldrys „Der Vorleser“ (Bernhard Schlink)*, S. 45-46.

Ausdruck und einem Gefühl von dem, was man für Liebe halten könnte. Zumindest scheint es so. Die zutiefst verwurzelte Ablehnung der menschlichen Welt, wie sie im Roman geschildert wird, weicht im Film einer anderen Motivation. Hier geht es plötzlich nicht mehr einzig darum, die Menschen zu beherrschen, sondern ein Szenario zu erschaffen, in dem der Lebensunfähige doch noch in den Genuss dieser einzigartigen menschlichen Emotion kommt. Der Mord am Mirabellenmädchen scheidet in dieser Beziehung den Roman nunmehr radikal vom Film.<sup>548</sup> Tykwer zeigt Grenouille, als er den Duft des Mädchens zum ersten Mal wahrnimmt und tief erschüttert darüber zu sein scheint. Der Held fühlt sich zum ersten Mal tatsächlich zu jemandem hingezogen, ohne dass hier eine Erklärung für seinen Zustand mitgeliefert würde. Der Mord an der jungen Frau ist entsprechend dieser Logik dann auch kaum als Mord und vielmehr als Unfall zu verstehen.

Schon die Zeit, die sich der Film für die Umsetzung nimmt, deutet darauf hin, dass hier eine besondere Schlüsselfunktion auf der Leinwand eingefügt wird. Man sieht zunächst Grenouille vor der Parfümerie von Pélissier stehen. Plötzlich ändert sich sein Gebaren. Er ist abgelenkt von etwas besonderem, das jedoch nicht im Blickfeld der Kamera zu sehen ist. Er dreht sich hastig um, um dem Außergewöhnlichen auf die Spur zu kommen. Nach einem Schnitt sieht man, wie die Kamera den Schritten einer jungen Frau folgt. (Vgl. P.F.:0.17.36-0.17.58) In einer weiteren Schnittfolge werden einzelne Körperpartien kurz gezeigt: eine Schulter, eine Hand, eine rote Locke und das helle Dekolleté. Hier wird also zum ersten Mal der präaffaelitische Frauentyp vorgestellt, der für den Film weiter bestimmend sein wird. (Vgl. P.F.:0.18.03-0.18.34)

Grenouille folgt den Schritten des Mädchens und findet sie schließlich in einer Gasse. Alle möglichen Passanten drehen sich derweil nach der Schönheit um. Erst als er von hinten ganz nah an sie herankommt, dreht sie sich zu ihm um, schrickt kurz zurück und offeriert ihm schließlich ihre Mirabellen. Grenouille ist jedoch nicht an den Früchten interessiert, sondern am Duft ihrer Haut. Er ergreift ihren Arm und beginnt heftig daran zu riechen. Daraufhin erschrickt das Mädchen und ergreift die Flucht. Kurze Zeit später findet er es wieder in einer Seitengasse. Wieder schleicht er sich von hinten an sie heran, um so die bestmögliche Aufnahme ihres Geruchs zu gewährleisten. Wir folgen dem Kamerablick auf die Schulter und ins Dekolleté. (Vgl.

---

<sup>548</sup> Vgl. Charlotte Feldmann: Erzähltechniken in Literatur und Film – Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (Patrick Süskind/Tom Tykwer), Marburg: Tectum 2012, S. 103.

P.F.:0.21.34-0.22.48)

Grenouille bleibt bei diesem intimen Moment zunächst vollkommen unbemerkt. Als sich die junge Frau umdreht und wieder ihren Verfolger gewahr wird, erschrickt die heftig und beginnt zu schreien. Was nun folgt, ist entscheidend für das Verständnis der Hauptfigur im Film. Grenouille tötet das Mädchen nicht unter Vorbedacht, sondern durch einen Unfall und seine eigene Angst. Um nicht gesehen zu werden, versteckt er sich und das Mädchen unter einer Treppe, über die gerade ein Liebespaar herunter läuft. Um das Mädchen am Schreien zu hindern, hält er ihm den Mund zu. Als er schließlich erkennt, dass sie nicht mehr atmet und augenscheinlich tot ist, schrickt er heftig zurück. Erst nach einem Zögern kniet er sich neben den toten Körper und beginnt den Duft einzusatmen. (Vgl. P.F.:0.22.48-0.25.48) Im Roman hingegen verschwendet er keinen Augenblick darauf, zu zögern. Auch als das Mädchen „welkgerochen“ (P:56) ist, gibt er keine Anzeichen von Reue von sich. Was zählt ist einzig der Erkenntnisgewinn.<sup>549</sup> Der Mord ist Grenouille, „wenn überhaupt bewußt, vollkommen gleichgültig. [...] Er hatte ja das Beste von ihr aufbewahrt, und sich zu Eigen gemacht: das Prinzip ihres Duftes“ (P:58).

Auf der Leinwand gibt es hingegen keinen Zweifel daran, dass Grenouille den Mord tatsächlich bereut. Mit dem Leben des Mädchens vergeht auch ihr Duft. Es ist schwer zu entscheiden, ob sich die gezeigte Verzweiflung daran bemisst, ob Grenouille den schwindenden Duft nicht aufbewahren kann, oder ob er realisiert, dass mit dem Geruch auch das Leben vergeht und dieser letzte Verlust sich auch nicht durch noch so exzessives Schnuppern rückgängig machen lässt. Fakt ist, dass hier eine schmerzliche Erfahrung für den Helden entsteht.

Die Szene ist also anders als im Roman hoch emotional und dennoch nicht gleichgültig gegen das Mädchen. Es gibt kein „Nachzittern des Glücks“ (Vgl. P:57). Die Szene selbst wird von einer anderen flankiert, die im Roman so nicht vorkommt und in der Grenouille vom Gerber Grimal schwer misshandelt wird. (Vgl. P.F.:0.25.58-0.26.29) Dieser prügelt mit einem großen Knüppel auf den am Boden kauern den Grenouille ein, nicht wie man schnell herausfindet, weil er vom Tod des Mirabellenmädchens erfahren hat, sondern weil Grenouille einen Auftrag nicht termingerecht ausgeführt hat. Beide Szenen werden durch eine Audiobrücke miteinander verbunden, indem man die dumpfen Schläge schon hört, bevor ein harter Schnitt uns zur

---

<sup>549</sup> Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 103-104.

Ursache der Geräusche führt.

„Durch diese bei der ersten Filmlektüre kaum bewusst wahrzunehmende Assoziation wird der Zuschauer akustisch darauf eingestimmt, dass sich über das Bild des Täters wieder das des Opfers Grenouille schieben wird.“<sup>550</sup> Dass das Mirabellenmädchen nicht Teil der Masse ist, sondern aus dieser herausragt, wird nicht nur dadurch deutlich, dass sich die Passanten nach ihr umdrehen, sondern auch daran, dass die Szene diverse Male wiederkehrt. An drei weiteren Stellen des Films taucht das Mirabellenmädchen wieder auf: Die erste Wiederbegegnung geschieht im Traum. Grenouille liegt in Baldinis Werkstatt und träumt von ihr und wie ihr Duft mit dem Leben sich verflüchtigt. Hierauf schreckt er hoch und bittet Baldini inständig, ihm das Geheimnis zu verraten, wie man einen Duft konserviert. (Vgl. P.F.:0.45.01- 0.45.29) Die zweite Szene ist eine Erinnerung, die in Selbsterkenntnis mündet. In der Höhle wird ihm bewusst, dass das Mädchen ihn überhaupt nicht wahrgenommen hatte, als er hinter ihr stand. Man sieht die Rothaarige noch einmal kurz von Hinten. In diesem Moment erkennt er seine eigene Geruchlosigkeit. (Vgl. P.F.:0.56.50-0.58.17) Die Dritte Szene passiert am Ende, während der Orgie der Bürger von Grasse. Grenouille sieht in der Menge einen Korb mit Mirabellen. Das Mädchen, das ihn hält, ist jedoch nicht tot. Beide umarmen sich zärtlich und küssen sich in inniger Liebe. Als er das Mädchen wieder tot vor sich sieht, läuft ihm eine Träne über die Wange. (Vgl. P.F.:2.03.05-2.04.21) Wo er im Roman nur Hass und Verachtung empfindet für die Menschen um ihn herum, wird er im Film *melancholisch*.<sup>551</sup> Damit steht ein Vorwurf gegen das Liebesobjekt im Raum.<sup>552</sup> In seiner Phantasie imaginiert sich Grenouille einen optimalen Zustand herbei, in welchem er nicht betrauert, dass die andere ihn nicht liebt, sondern vielmehr, dass er einen Zustand herbeigeführt hat, in dem er selbst eine Liebe unmöglich gemacht hat:

„Sie wird zum Leitmotiv, zu seiner Liebe auf den ersten Sniff. Vom Duft zum Ge-

---

<sup>550</sup> Rita Morrien: Sentimental Journeys. Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwers „*Das Parfum*“ (Patrick Süskind) und Stephen Daldrys „*Der Vorleser*“ (Bernhard Schlink), S. 46.

<sup>551</sup> „Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstwertgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert.“ Sigmund Freud: Trauer und Melancholie, in: Gesammelte Werke, Bd. X, S. 429. Dass es sich eben um Melancholie und nicht um Trauer handelt, wird deutlich, durch die Selbstvernichtung Grenouilles, die aus der Herabsetzung des Ichgefühls resultiert. „Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.“ Ebd., S. 431.

<sup>552</sup> Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 104-105.

fühl, darin liegt die Übersetzungsleitung, das Risiko und die größte Freiheit, die sich die Filmemacher mit dem Roman genommen haben. Im Kino wird aus der Geschichte eines Mörders die Tragödie einer einsamen Kreatur.“<sup>553</sup>

Katharina Florian berichtet nicht zuletzt vom „Trauma, an dem er schließlich zerbricht“<sup>554</sup>. Ganz im Sinne Freuds wird zwar das Liebesobjekt, nicht jedoch die Liebe zu diesem aufgegeben. Zwar erfährt der Zuschauer nicht, dass sich Grenouille an dieser narzisstischen Identifizierung durch Selbstquälerei abarbeitet, der Entschluss zur Selbsterstörung pointiert diese jedoch auf nachdrückliche Weise. Dass die vermeintliche Überwindung des Verlustes in die Manie mündet – bekanntlich geht es ja darum, 13 Jungfrauen mit derselben Charakteristik des ersten Mädchens, das den Urverlust markiert, als Duftnote festzuhalten und somit dem Tod ein Schnippchen zu schlagen – ist demnach keine Koinzidenz, sondern der vorgeführte Mechanismus eines Krankheitsbildes.<sup>555</sup>

Es geht der Figur also nie um den Menschen, sondern um den Bezug, um das Verhältnis, das er nicht hat und nicht haben kann. Es verwundert also nicht, dass sein bevorzugtes Objekt der Geruch ist, der das normale Sexualobjekt gewissermaßen ersetzt.

Grenouille entspricht dem Grundtypus eines Fetischisten.<sup>556</sup> Der Film folgt nun einer interessanten Strategie, um den Fetisch zu veranschaulichen. Zunächst arbeitet die Kamera verstärkt mit Großaufnahmen einzelner Körperpartien. Diese können sehr unterschiedlich sein und folgen keiner genauen Norm. Durch die Einblendung der Nase entsteht hier jedoch die Assoziation mit einem spezifischen Körpergeruch, der von diesen Partien auszugehen scheint. Vom Mirabellenmädchen zeigt der Film eine Schulter, rote Locken, eine Hand. Von Laura sieht man zunächst auch nur eine Schulter und die roten Haare, schließlich das Dekolleté und den Mund. Es bleibt jedoch nicht dabei. Nachdem Grenouille die Mädchen getötet hat, werden die Leichen geradezu ikonisch drapiert:

---

<sup>553</sup> Verena Lueken: *Das Parfum* – vom Buch zum Film, S. 10.

<sup>554</sup> Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 105. Vgl. hierzu auch Freud: „Die Melancholie entlehnt also einen Teil ihrer Charaktere der Trauer, den anderen Teil dem Vorgang der Regression von der narzißtischen Objektwahl zum Narzißmus. Sie ist einerseits wie die Trauer Reaktion auf den realen Verlust des Liebesobjekts, aber sie ist überdies mit einer Bedingung behaftet, welche der normalen Trauer abgeht oder dieselbe, wo sie hinzutritt, in eine pathologische verwandelt.“ Zitat nach: Sigmund Freud: Trauer und Melancholie, a.a.O., S. 437.

<sup>555</sup> Zur Manie, vgl. ebd. S. 440ff.

<sup>556</sup> Zum Fetischismus vgl. Sigmund Freud: Drei Abhandlungen über Sexualtheorie, a.a.O., insbesondere S. 52-54.

„Bei Tykwer liefert beinahe jede Einstellung, die den getöteten Mädchen gilt, ein ungebrochen schönes, gut zu konsumierendes Bild. Es gibt keinen Schmutz, kein Blut, keine Zeichen von Verletzung oder Schändung. Vielmehr sind die nackten Körper kunstvoll im Raum angeordnet: Man sieht die nackten Körper der ermordeten Zwillingmädchen im Wasser treiben (ohne die ansonsten im Film gern gezeigten abstoßenden Attribute von Wasserleichen), ein totes Mädchen inmitten eines blühenden Lavendelfeldes, eine junge Frau anmutig auf einem Diwan drapiert, ein weiteres Mädchen auf dem Marmorboden der Kathedrale in Grasse, eine Leiche, die in einer Nische der Stadtmauer gefunden wird. Alle Mädchen sind leicht seitlich gelagert und haben ein Bein angewinkelt, so dass – unterstützt durch die Lichtführung – die jugendlichen Rundungen, der sanfte Schwung der Hüften und der Brüste auf das Vorteilhafteste zur Geltung kommen.“<sup>557</sup>

Rita Morien sieht in dieser Technik eine emotionale Steuerung des Zuschauers, der sowohl durch das „perfekte Arrangement der schönen Leichen“<sup>558</sup>, aber auch durch die „Parallelmontage in der Sequenz“<sup>559</sup>, in der die Mädchenmorde, der Stadtrat und die Schachtel mit den Flacons gezeigt werden, und auf den Mord als ästhetisches Erlebnis eingestimmt wird. (Vgl. P.F.:1.25.03-1.27.20) Die Vertreter der normalen Ordnung hingegen werden durch diese Anordnung als die abnorme Partei inszeniert.<sup>560</sup> Nimmt man all dies zusammen, so zeigt uns der Film hier nicht einfach das Bild eines Mörders, der aus Liebesverlangen ein paar Leidenschaftsmorde begeht. Dafür ist die Figur zu kühl, wie weiter oben ja bereits ausgeführt worden ist. Der Film zeigt uns vielmehr, wie ein Fetisch funktioniert und wie die symbolische Ordnung zusammengefügt werden muss, damit er als normal und nicht als pervers funktionieren kann. Wenn man an dieser Stelle abschließend spekulieren möchte, kann man sogar behaupten, der Film macht uns in der rezipierten Zeit durch seine assoziative Technik selbst zu Fetischisten, oder er schafft zumindest ein Szenario, das ein masentaugliches Identifikationsangebot bereithält. Es greift also zu kurz, wenn man davon spricht, dass die Figur Grenouilles im Film „Mitleid“ erzeugt, zumal diese Aussage ohnehin völlig willkürlich erscheint. Viel treffender scheint zu sein, dass der Film uns in eine Situation versetzt, indem wir die Assoziationen eines Fetischisten nachvollziehen können und uns Fetische zunächst einmal nichts Fremdes sind.

---

<sup>557</sup> Rita Morrien: *Sentimental Journeys. Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwers „Das Parfum“ (Patrick Süskind) und Stephen Daldrys „Der Vorleser“ (Bernhard Schlink)*, S. 49.

<sup>558</sup> Ebd.

<sup>559</sup> Ebd.

<sup>560</sup> Vgl. ebd.

### 5.3.4.3 Grenouilles Triumph und Scheitern

Anhand der Sequenz der geplanten Hinrichtung und der anschließenden Orgie (Vgl. P.F.:1.53.13-2.06.14) lässt sich aufweisen, dass Tykwer die oben beschriebene Logik des Fetischismus durch eine stimmige Selbstreflexion abschließt. Die Szene folgt ihrer Handlung nach direkt auf die Eingangssequenz, in welcher der Häftling aus der Zelle abgeführt wird. Darauf folgt die Urteilsverkündung. Der Schluss stimmt im Großen und Ganzen mit dem Roman überein. Der Verurteilte wird mit der Kutsche auf den Richtplatz gebracht, wo bereits „zehntausend Menschen“ (P:229) auf das Theater der Grausamkeit warten. Grenouille liegt jedoch nicht in Ketten, sondern trägt stattdessen „einen blauen Rock, ein weißes Hemd, weiße Seidenstrümpfe und schwarze Schnallenschuhe. [...] Und dann geschah ein Wunder. Oder so etwas Ähnliches wie ein Wunder. [...]“ (P:229) Anstatt ihrer Blut- und Rachlust freien Lauf zu lassen, empfindet die Masse ganz plötzlich „Liebe zu dem kleinen Mördermann“ (P:300), nachdem Grenouille ein parfümiertes weißes Tuch über die Menge fliegen lässt:

„Der Wind trägt das Tüchlein über die Köpfe der begeisterten Menschen, während sich winzige Tröpfchen davon lösen und als feiner Nebel herabsenken. Das Taschentuch schwebt langsam nieder, ein Wald von Armen reckt sich nach oben, um es schließlich zu fangen und gierig in Fetzen zu reißen. Als sich das Parfum auf die Menschen gelegt hat, wenden sie ihre Bewunderung nicht mehr Grenouille, sondern ihrem Nachbarn zu. Mme Arnulfi, die neben Druot steht, dreht sich zu ihrer anderen Seite und wirft sich leidenschaftlich einem Mönch an den Hals. Druot gibt sich willenlos Marianne (dem Mädchen, das die Tuberosen brachte) hin. Andere folgen dem Beispiel, öffnen ihre Kleider und Mäntel und beginnen sich die Kleidung vom Leib zu reißen...

Das Volk gibt sich immer schamloser dem Gefühlsrausch hin, den Grenouilles Parfum ausgelöst hat. Sie fallen irgendwo hin, mit irgendwem...“<sup>561</sup> (Vgl. P:303 und Vgl. P.F.:1.59.59-2.02.44)

Anstatt also, wie im Roman beschrieben, eine Orgie zu zeigen, geht der Film wieder auf einen ästhetisierenden Darstellungsmodus über. Es werden keine kopulierenden Menschen gezeigt, sondern ein in Zeitlupe stattfindende Liebesversöhnung aller Anwesenden, die durch einen ätherischen Chorgesang unterstrichen wird. Freilich werden keine Geschlechter- oder Altersgrenzen geachtet und auch vor dem Kirchenstand macht die Inbesitznahme des kollektiven Liebesaktes keine Ausnahme. Grenouille

---

<sup>561</sup> Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer : Das Drehbuch, S. 133.

hingegen ragt auf dem Podest über die Menge hinaus und beobachtet mit Zurückhaltung den Effekt seines Parfums auf die Masse. Die Einstellungen wechseln immer wieder zwischen Großaufnahmen von Grenouille und der Masse. Einzig die im vorangehenden Abschnitt beschriebene Wunschszene mit dem Mirabellenmädchen lenkt den Blick kurz von der Orgie ab (Vgl. P.F.:2.02.45-2.04.21).

Neben dem Motiv der Vereinzelung des Helden in der Masse und damit seinem Scheitern, seine Subjektgrenzen zu überwinden, zeigt uns der Film an dieser Stelle noch etwas anderes. Er macht darauf aufmerksam, wie die Einverleibung eines Fetisches durch die Masse vollzogen wird. Dies geschieht in der Darstellung, wie der Duft sich über die Menschen senkt und diese im literarischen Sinne darüber verrückt werden. Weiter oben wurde bereits auf Walter Benjamins Theorie aufmerksam gemacht, dass Film ganz allgemein nicht anders funktioniert, als dass die Bilder massenhaft in die Zuschauer versenkt werden und dort ihre (optisch-unbewusste) Schockwirkung entfalten. Die Adaption spannt diesen Bogen weiter auf und nutzt dies als selbstreflexive Darstellung ihrer eigenen Funktionsweise und ihres Status als Mainstream-Film (und also als Massenprodukt). Der Fetisch ist dann nicht mehr ein in einem Roman imaginiertes Duft, sondern vielmehr ein *Warenfetisch*, wie ihn Karl Marx beschreibt. Anders gesprochen: damit der Fetisch uns als solcher vorgeführt werden kann, muss er zunächst als Massenphänomen wirksam werden.<sup>562</sup>

Hierin liegt auch ein Grund, warum die Figur des Grenouille letztlich nicht, wie im Roman beschrieben, als Unmensch dargestellt wird. Der Film braucht die Hauptfigur, damit Identifikation hergestellt werden kann:

„Das Parfum erzählt ja vor allem von der katastrophalen Einsamkeit eines Mannes, der als Heranwachsender keinerlei Liebes- oder Zuneigungserfahrung macht und dadurch unfähig wird, mit den irgendwann in ihm aufkeimenden Gefühlen umzugehen. [...] Zentral für mich war also das Bild der völligen Einsamkeit eines Menschen mitten unter anderen; sein ebenso unbewusstes wie rastloses Streben nach Anerkennung, das in eine Katastrophe mündet. In jedem Alter, aber besonders um die 20, beschäftigt einen dieses Problem: Wie kann ich mit der eigenen scheinbaren Bedeutungslosigkeit umgehen?“<sup>563</sup>

Tykwer erklärt den Sachverhalt ziemlich eindeutig. Grenouille soll ein Gefühl repräsentieren, das jeder irgendwie kennt, insbesondere die Altersgruppe der 20jährigen.

---

<sup>562</sup> Vgl. Rita Morrien: Sentimental Journeys. Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwers „Das Parfum“ (Patrick Süskind) und Stephen Daldrys „Der Vorleser“ (Bernhard Schlink), S. 46-48.

<sup>563</sup> Gespräch mit Tom Tykwer, in: Andrew Birkin / Bernd Eichinger / Tom Tykwer / Verena Lueken: *Das Parfum: das Buch zum Film*, S. 19.

Grenouilles Suche nach ihm selbst ist genau genommen eine Veräußerung dessen, was ihn so einzigartig macht.<sup>564</sup> Im Roman heißt es dazu: „Er wollte seines Innern sich entäußern, nichts anderes, seines Innern, das er für wunderbarer hielt als alles, was die äußere Welt zu bieten hatte.“ (P:140)

Es geht bei der Figur also nicht darum, sich über die anderen zu erheben, sondern den Fetisch gewissermaßen zu übertragen. Er hat selbst mediale Qualitäten. Diese greift der Film am Ende ganz bildlich auf. Das, was vor der Zerfleischung Grenouilles geschieht, wird rückwendend vom Erzähler aus der Perspektive des Gesindels erzählt. Im Roman heißt es dazu:

„Dies war das erste, woran sich alle erinnern konnten: dass da einer stand und ein Fläschchen entstöpselte. Und dann habe er sich mit dem Inhalt dieses Fläschchens über und über besprenkelt und sei mit einem Mal von Schönheit übergossen gewesen wie von strahlendem Feuer.“ (P:319)

Peter Körte sagt hierzu, der Film nehme „den Roman auf groteske Weise wörtlich“<sup>565</sup>. Das Ergießen des Fläschchens in die Außenwelt wird als symbolischer Akt inszeniert, in dem Grenouille tatsächlich als Lichtgestalt dargestellt wird, die der Einverleibung durch sein Publikum zum bereitwilligen Opfer fällt. Der Fetisch lässt sich nicht übertragen, außer als Konsumtion seines Trägers, der, und hierin kann man eine Pointe erkennen, leuchtet; wie eine Leinwand im Kino.

---

<sup>564</sup> Vgl. Katharina Florian: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, S. 105-106.

<sup>565</sup> Peter Körte: Du spürst kaum einen Hauch. Bernd Eichinger, unser größter und mutigster Produzent, hat *Das Parfum* verfilmt – an der Unsterblichkeit muss er aber noch arbeiten, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr. 36 v. 10.09.2006, S. 27.

## 6. Zusammenfassung

„Die Unterscheidung des Psychischen in Bewusstes und Unbewusstes ist die Grundvoraussetzung der Psychoanalyse und gibt ihr allein die Möglichkeit, die ebenso häufigen als wichtigen pathologischen Vorgänge im Seelenleben zu verstehen, der Wissenschaft einzuordnen“<sup>566</sup>  
(Sigmund Freud)

Thema dieser Arbeit war es das Feld der Psychopathologie von ihrer literarischen und filmischen Darstellung her zu untersuchen und Aufschluss zu erhalten über eine Literatur, die ihrerseits die Motive, Handlungsweisen und Sprachgesten aus dem klinischen Bereich reflektiert und teilweise deren Strukturen zu ihrem Werkprinzip macht. Im Folgenden sollen nun die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen der beiden Romane *Die Klavierspielerin* und *Das Parfum* aus dem Kapitel 3 und 4 sowie von deren gleichnamigen Verfilmungen aus dem Kapitel 5 nochmals zusammengefasst und rekapituliert werden.

### 6.1 Die Darstellung psychopathologischer Motive in Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*

Das Leitmotiv in Jelineks Roman ist die Mutter-Tochter-Beziehung, die sich in erster Linie durch Kontrolle sowie psychische und physische Gewalt definiert. Durch die Abwesenheit des Vaters und Ehemannes in der Familienkonstellation wird die Tochter dazu auserkoren, dessen Platz einzunehmen. „Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab“ (K:5), heißt es im Roman. Dies geht soweit, dass Mutter und Tochter ein gemeinsames Ehebett teilen und ein quasi-inzestuöses Ver-

---

<sup>566</sup> Sigmund Freud: Das Ich und das Es (1923), in: Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. XIII Jenseits des Lustprinzips, S. 239.

hältnis pflegen. Das dies freilich reiner Ersatz und ergo nur ein Substitut für eine echte Liebesbeziehung ist, schildert Jelinek so, dass es vor allem die Tochter ist, die einen zum Teil erheblichen psychischen Schaden davon trägt, der nach außen hin durch ein Regelwerk von Disziplinierungen in Zaum gehalten wird. Nach Lacan ersetzt die Tochter den Vater jedoch nicht wirklich, sondern wird vielmehr symbolisch von der Mutter zurückgehalten, die männliche Position einzunehmen. Erika Kohut ist in diesem Sinne tatsächlich „eine Frau, die in einem endlosen Spiegelstadium stecken geblieben ist“<sup>567</sup>. Die Auseinandersetzung mit der Position in dieser Mutter-Tochter-Beziehung wird zwangsläufig zu einer Frage nach dem eigenen Ich verdichtet. Jedes Bestreben der Tochter, außerhalb des Kontrollraums ihrer Mutter eine Identität zu entwickeln, wird von jener strikt unterbunden, sodass Fürsorge hier eine Chiffre ist für Unterdrückung und Enteignung. Enteignung vor allem deshalb, weil hier nicht der individuelle Charakter der Tochter sondern die verlorenen Wünsche der Mutter zu Verhandlung stehen. Sie kontrolliert ihre Tochter, droht mit Liebesentzug und gängelt sie auf grausame Weise, damit diese weder selbständig werden kann, noch will. Erika Kohut wird als eine Figur eingeführt, die zunächst die Prothese der Wunscherfüllung ihrer Mutter ist.

Nach Lacan gibt es jedoch in derlei Konstellationen immer einen Rest, der sich nicht kontrollieren lässt. In *Die Klavierspielerin* sind dies vor allem Strategien der Identitätsfindung denen die Mutter nicht mehr folgen kann, die sich sozusagen im unkontrollierbaren Raum der Psyche abspielen und die sich nach Außen hin als psychopathologische Verhaltensweisen darstellen lassen. Voyeurismus, Selbstverletzung und Sado-Masochismus sind hierbei nicht nur augenscheinliche Motive einer psychischen Störung, sie sind vor allem auch Ausdruck eines Versuches, eine Identität zu stiften, die sich nicht vom Kleinbürgertum der elterlichen Wohnzelle einfangen lässt.

Das Betrachten der Lust anderer, die Zurichtung des eigenen Körpers und schließlich der Versuch einer Interaktion mit einem Gegenüber ist motivisch die bestimmende Trias und zugleich Dramaturgie bei der Beschreibung dieser Ausweichstrategie. Jeder einzelnen Komponente kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, die alle zusammen schließlich ein Kunstprojekt namens „Identität“ ergeben, das nicht nur innerhalb des Romans motivisch ausbuchstabiert wird, sondern für das auch der Roman

---

<sup>567</sup> Anke Roeder: Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, Juli 1996, in: Elfriede Jelinek Homepage: Texte zum Theater, Überschreitungen (Interview), 10.2.1999, URL: <http://www.elfriedejelinek.com/> (abgerufen am 08. 04.2011).

selbstreflexives Zeugnis ablegt. Nicht nur weil Jelinek geflissentlich die Auflösung der Grenzen zwischen ihrer eigenen Biographie und den im Roman beschriebenen Umständen betreibt, sodass am Ende unsicher ist, wo die Biographie anfängt und der Roman endet. Es ist auch ihr Zugang zur Sprache und nicht zuletzt ein Metapherngebäude, das sie um *Die Klavierspielerin* herum entwickelt, welches eine Verbindung stiftet zwischen Motiven aus dem Bereich der Figurenpathologie und dem Akt des Schreibens. Schneiden und Schreiben werden hier auf eine Weise synonym gesetzt, bei der sich der aufmerksame Leser selbst unsicher wird, was denn nun tatsächlich gemeint sein soll. So ist der Roman nicht nur eine Geschichte über entzogene Liebe, Gewalt und Zwang sowie die daraus resultierenden Folgen für die Psyche der Figuren. Die Psychopathologie wird selbst zum Schreibprinzip und zur Kunstform erhoben. Gestützt wird diese Einsicht nicht zuletzt durch die zahlreichen Versatzstücke aus der psychoanalytischen Theorie, die Jelinek in ihren Roman einbaut. Schreiben wird hierbei aber nicht etwa als Akt der Autonomie verstanden, sondern ganz in Gegenteil als deren Mangel, als die Unmöglichkeit einer Kontrolle durch ein Individuum und damit als Fluchtpunkt und Entzug von den Mächten der institutionalisierten Kontrollinstanzen. Denn die Schrift und ihre Metaphern sind eben genau das: unkontrollierbare Identität jenseits einer normalen Identität.

Durch den vermeintlichen Liebhaber der Tochter Walter Klemmer wird die Enge der kleinbürgerlichen Zweisamkeit noch auf eine andere Weise gestört. Anhand dieser „Störung“ wird das gesamte Spektrum der Psychopathologie der Figur der Erika abgearbeitet. Durch das Eindringen des Dritten in das sonst so klar umzirkelte Netzwerk aus Regeln und künstlerischen Ausweichmanövern wird das Begehren nach „echter“ Liebe der Protagonistin deutlich, das zum Teil parodistisch, zum Teil zynisch und zum Teil in ironischer Weise sprachlich verarbeitet wird. Das doppelte Verhältnis von Mutter und Tochter wiederholt sich noch einmal zwischen Erika und Klemmer, wobei hier die Konstellation plötzlich nicht mehr inzestuös und somit potenziell auch nicht von Tabus belastet ist. Jedoch ist die Beziehung kompliziert. Erikas Lustempfindung ist viel zu sehr durch eine Empfindung von Schmerz bestimmt, sodass es nicht zum ersehnten Austausch von Gefühlen, sondern wieder zur performativen Verwirklichung einer Vermeidungsstrategie und also zur Kunst kommt. Ihren Ausdruck findet diese wieder im Schreiben, und dieses Mal nicht durch das Einritzen der Haut, sondern durch die Übermittlung von Befehlen in Form eines Brie-

fes.<sup>568</sup>

Was der Roman am Ende schließlich zeigt, ist weniger das Scheitern der Erika Kohut, als vielmehr die Unfähigkeit Klemmers, den Text „Erika“ richtig zu lesen. So scheitert das Projekt „Klemmer“ am Unvermögen der Männerfigur, doch noch eine Identität für Erika zu ermöglichen. Jelinek lässt ihre Protagonistin diesen Mangel zum Schluss quittieren, indem sie einen Punkt hinter diese Episode setzt, mit einem Messer in die Schulter der Klavierspielerin.

## **6.2 Die Adaption von *Die Klavierspielerin* durch Michael Haneke und die Transformation psychopathologischer Motive**

Anders als im Roman verhält es sich bei dessen Adaption von Michael Haneke und zwar aus mehreren Gründen. Haneke verändert die Vorlage an einigen entscheidenden Stellen, von denen die auffälligste die Verlagerung des Fokus von der Mutter-Tochter- Beziehung auf die Beziehung zwischen Walter und Erika ist. Auch die Kindheitsgeschichte sowie die gesamte Vaterthematik werden im Film weitestgehend ausgespart, sodass am Ende ein reines Gegenwartsportrait zurückbleibt, in dessen Rahmen die Figurenkonstellation entfaltet wird. Den Eindruck der Enge des Kleinbürgertums, in welchem die Geschichte spielt, wird von Haneke durch den Verzicht auf das Zeigen freier Räume hergestellt. Auch dort, wo die Kamera außerhalb geschlossener Architektur agiert, zeigt sie meist Mauern, Gebäude, oder wie im Fall des Konservatoriums auch Gitter. Dass bestimmte Aspekte im Film nicht auftauchen beziehungsweise nicht zu sehen sind, ist jedoch nicht einfach den Bedingungen des Films und der Umarbeitung des Romans in ein Drehbuch geschuldet. Haneke verwendet eine Technik der Ausblendung immer dann, wenn Gewalt explizit wird. Wo der Roman bestimmte Szenen in den Mittelpunkt rückt, in denen Gewalt oder Verletzung eine Rolle spielen, nimmt Haneke den Blick fort, bleibt aber in den besagten

---

<sup>568</sup> Der Brief wird schließlich laut verlesen und gleicht dabei nicht wenig der Verkündung des Regelwerks zu Beginn von De Sades *Saló*.

Szenen dennoch anwesend. So zeigt er beispielsweise bei der Vergewaltigung Erikas nur deren Gesicht in Großaufnahme, sodass kein anderer Aspekt des Vorgangs zu sehen ist.

Dem Zuschauer wird also genau das in der Darstellung vorenthalten, was im Massenphänomen Film andernorts als Entertainment die Kinokassen füllt. Damit wird der Zuschauer in eine Haltung gegenüber den Bildern versetzt, anstatt in voyeuristischer Manier die Figurenpsyche mit der Kamera auszuleuchten. Anstatt also mit der Kamera Werturteile zu erzeugen, macht er die zunächst vollkommen wertfreie Wahrnehmung des Zuschauers zum Thema. Für die Darstellung der im Roman geschilderten psychopathologischen Motive bedeutet dies, dass es dem Zuschauer obliegt, sich im literarischen Sinne ein Bild davon zu machen und dieses kritisch zu reflektieren. Haneke erzeugt diese Haltung jedoch nicht nur durch das Quasi-Ausblenden bestimmter Handlungen, sondern auch dadurch, dass er verschiedene Motive in die Handlungen einmischt, die wiederum einem anderen Wahrnehmungsraum angehören. So geht es bei der berühmten Szene im Badezimmer, in welcher sich Erika mit der Rasierklinge die Schamlippen zerschneidet, um ein taktiles Moment. Im Porno-Kino wird olfaktorisch der Geruch von Sperma mit einbezogen. Was also bei Hanekes Darstellung psychopathologischer Motive eine zentrale Rolle spielt, ist weniger die Symptome zu zeigen, als vielmehr die Medien der Wahrnehmung zu reflektieren, in denen diese Symptome ausgedrückt werden. Somit kommt es in der Adaption von *Die Klavierspielerin* nicht einfach darauf an, eine psychisch kranke Persönlichkeit und deren Umfeld zu inszenieren, sondern die Darstellung der psychopathologischen Weltzugänge neu zu interpretieren und den Betrachter in diese Interpretation mit einzubeziehen.

### **6.3 Die Darstellung psychopathologischer Motive in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum***

Mit Patrick Süskinds *Das Parfum* wurde eine völlig andere literarische Darstellungs-

form von Psychopathologie untersucht als bei Elfriede Jelinek. Wo diese ein gestörtes Verhältnis zur Sprache vorführt, in welcher Wahn, Fetischismus und Gewaltphantasien als Ausweichstrategien zum Ausdruck kommen, schafft jener ein Tableau, auf dem ähnliche Motive unter dem Vergrößerungsglas einer gereinigten Sprache betrachtet werden. Freilich liegt daher auch, anders als bei Jelinek, eindeutig ein fiktionaler Roman vor, wenngleich sich dieser durch die geschaffenen Laborbedingungen nicht nur einem bestimmten Genre zuschlagen lässt. Gerade die Genrevielfalt deutet aber auch darauf hin, dass es Süskind darum geht, eine Konstellation zu untersuchen, die so aufgebaut ist, dass sie ein Ausloten der Außengrenzen pathologischer Bewusstseinszustände ermöglicht. Hierfür wird eine Figur entworfen, deren biologische Disposition so angelegt ist, dass sie sowohl in gesellschaftlicher Hinsicht absoluter Außenseiter sein muss und noch dazu keine Möglichkeit hat, den sie bestimmenden Mangel zu überwinden. Grenouille mangelt es durch den fehlenden Geruch nämlich an einer eindeutig zuschreibbaren Identität in der Gesellschaft der Menschen, die sich wiederum unbewusst über ihren Geruch identifiziert. Dass es ihm an Identität mangelt, wird nicht zuletzt auch durch die vielen Namen deutlich, mit denen er bezeichnet wird und die vorzugsweise aus dem Tierreich stammen, also einer Sphäre, die nicht der menschlichen Gesellschaft angehört. Süskind entwirft unter diesen Prämissen eine Figur, die das Spiegelstadium in gesellschaftlicher Hinsicht noch nicht überschritten hat. Sie kann es nicht überschreiten, da ihm die wesentlichen Merkmale fehlen, um von seinem Gegenüber anerkannt und reflektiert zu werden. Ein gutes Beispiel dafür ist die Zeit bei Baldini. Dieser sieht in seinem Schützling nämlich keinen Menschen, sondern eine Kapitalanlage. Auch in allen übrigen Begegnungen wird Grenouille zur Projektionsfläche unterschiedlichster Ängste und Begehren, er wird aber nie an sich anerkannt. Die einzige Reflexionsebene, die dann noch bleibt, ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Selbstreflexion, die sich in einem völlig übersteigerten Wahngelbilde ausdrückt. Dies vor allem auch, weil Süskind Grenouille auf der anderen Seite mit einer Begabung ausstattet, die wiederum die normale menschliche Wahrnehmung weit überragt.

Es wird also ein extremes Gefälle beschrieben zwischen völliger Ablehnung auf der einen und genialer Begabung auf der anderen Seite. Ersteres führt zur Ausbildung einer Soziophobie, letzteres zur Entwicklung eines Genies. Durch letzteres kommt die Figur Grenouille aber überhaupt erst in die Lage, einen Ausweg aus seiner gesellschaftlichen Misere zu suchen und die Kluft zwischen ihm und den Menschen seiner

Zeit zu überwinden, sodass letztlich für den Leser nicht mehr entscheidbar ist, welche der beiden Seiten als Ursprung für die Entwicklung des Soziopathen Grenouille verantwortlich gemacht werden kann. Aus dem Zusammenspiel beider entwickelt sich der Serienmörder, der dann auch unterschiedliche Merkmale aufweist, die zur Charakterisierung eines pathologischen Bewusstseins herangezogen werden können.

Dass Süskind für diesen Versuchsaufbau gerade das Subjekt des Geruchs in den Mittelpunkt stellt, hat eine besondere Funktion. Seine Darstellung funktioniert teilweise über abstrakte Zuschreibungen und teilweise über die Assoziation mit realen Erfahrungen. Um die Gerüche zu identifizieren, die im Roman so ausführlich geschildert werden, kann der Leser gar nicht anders, als seine eigene Erfahrung in die Lektüre zu legen. Das Moment der Identifikation über den Geruch gewinnt dadurch an Evidenz für den Leser. Auf Basis der so gestifteten *Authentizität* werden dann detailliert die einzelnen Motive der Psychopathologie ausbuchstabiert. Was in *Das Parfum* also letztlich zur Darstellung kommt, ist eine fiktionale Form *psychopathologischer Schöpferkraft*, deren Wurzeln weit in die Welt des Realen hineinragen.

#### **6.4 Die Adaption von *Das Parfum* durch Tom Tykwer und die Transformation psychopathologischer Motive**

In der Adaption von *Das Parfum* durch Tom Tykwer taucht eine weitere Frage auf, die subversiv auf dieses Reale zielt. Am Anfang der Produktion stand nämlich weniger die Frage, wie nahe am Original sich der Film bewegen solle, als vielmehr, wie es möglich ist, das zentrale Motiv des Geruchs mit filmischen Mitteln darzustellen. Was in der Romanvorlage dadurch aufgerufen wird, dass Kaskaden von Geruchsmetaphern, Wortneuschöpfungen und Begriffe von bekannten Gerüchen miteinander kombiniert werden, um so eine Assoziation zu schaffen und die Einbildungskraft zu beflügeln, ist der Film auf eine andere Strategie angewiesen. Hier muss mit den Sinnen der Augen und Ohren eine synästhetische Wirkung erzielt werden, die in der Lage ist, einen Geruch zu erzeugen, der gesehen und gehört, nicht jedoch gerochen

wird. Obwohl es sich hier oberflächlich betrachtet um eine Selbstverständlichkeit von Film schlechthin zu handeln scheint, wird mit dieser bewusst kreierten *illusionären Verkennung* auch der Bereich der Psychopathologie berührt. Durch diesen sehr filmischen Kniff nimmt der Film nämlich auch Zugriff auf die pathologische Weltsicht der Hauptfigur, da er dem Zuschauer bildlich vor Augen führt, was sich in der Erinnerungs- und Gedankenwelt des Soziopathen Grenouille abspielt. Diese Abbildung ihrerseits muss, um die entsprechende Geruchsempfindung zu erzeugen, Identifikation stiften können. Für Grenouille scheint es dabei zunächst nur zwei Wesenszustände zu geben: gesellschaftliche Ächtung oder Apotheose, wobei beides in gewisser Hinsicht mit einer Entfernung von der menschlichen Gesellschaft zu tun hat. Ersteres bewirkt im Film besonders die Umgestaltung der Figur von einem, wie im Roman geschilderten amoralischen, kaltblütigen Mörder zum Bild einer bemitleidenswerten Kreatur, die letztlich nur Opfer der äußeren Umstände ist. Der zweite Punkt dokumentiert die Fähigkeit des Mediums Film, den Zuschauer in eine massenkompatible Form milden Wahnsinns zu versetzen. Damit macht sich der Film die pathologische Grundstruktur der Romanfigur zu eigen. Paradoxerweise stiftet der Film also Identität durch eine Entfernung von der hergebrachten Norm gesellschaftlicher Zeige- und Rezeptionskonventionen. Damit verschränkt er eine surrealistische Darstellungsweise mit dem Mainstream. Bilder von Wahn-Sinn werden somit in den Großkomplex der Ware transformiert und also zum handgreiflichen Fetisch umorganisiert. Was Tom Tykwers Adaption von Patrick Süskinds *Das Parfum* also auch vorführt, ist der Übergang von der Einbildungskraft literarischer Motive eines krankhaften Bewusstseins in die Konsumierbarkeit dieser Motive als Massenzerstreuung.

## 6.5 Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurden zwei vollkommen unterschiedliche Literaturen und deren nicht weniger voneinander verschiedene Filmadaptionen untersucht. Dadurch sollte ein möglichst weit gefasstes Spektrum von Darstellungsweisen literari-

scher und filmisch verarbeiteter Psychopathologie in den Blick genommen werden. Auf der einen Seite stehen die zum Teil sehr unterschiedlichen Darstellungsweisen psychopathologischer Motive, die wie im Falle Jelineks sogar selbst zum Schreibprogramm werden. Auf der anderen Seite gibt es jedoch auch die jeweilige literarisch und filmisch dargestellte Gesellschaft, in welcher diese Motive sich entfalten. Auffällig ist nämlich, dass diese nie isoliert stehen, sondern inhaltlich immer an einen Ursprung gebunden werden, der vorwiegend in den gesellschaftlichen Verhältnissen angesiedelt ist. Das psychisch Abnorme ist nie einfach ein individuelles Problem, es findet vor allen Dingen im Kontext zwischenmenschlicher und gesellschaftlicher Beziehungen seinen Ausdruck. Diese fassen die psychopathologischen Verhaltensweisen der Protagonisten ein und befördern durch ihre normativen Rahmenvorgaben überhaupt erst deren Wahrnehmung. Es gälte nun im Anschluss diesen Sachverhalt genauer zu untersuchen. Eine Forschungsfrage, die sich an die vorliegende Arbeit anschließt, ist demnach die nach einer diskursiven Untersuchung des hier umrissenen Analyseobjekts. Welche Definitionsversuche lassen sich in den jeweiligen Literaturepochen ausmachen? Welchen Wandel machen die Motive des Wahnsinns durch und auf welcher Basis geschieht dieser Wandel? Gibt es eine Verbindung zwischen den beschriebenen Milieus und den darin auftauchenden Psychopathen? Wenn ja, wie sieht diese aus und was befördert gerade eine ganz bestimmte Wahrnehmung von Psychopathologie und ihrer Darstellung in Literatur und Film? Diese Fragen sind in der vorliegenden Arbeit aus gutem Grund offen geblieben, denn sie führen weit über das hier eröffnete Untersuchungsfeld hinaus und bedürfen einer anschließenden Betrachtung. Mit dem Ausblick auf diese noch zu schreibenden Kapitel in der Geschichte filmischer und literarischer Darstellung von Psychopathologie soll diese Arbeit jedoch schließen.

## 7. Quellen- und Literaturverzeichnis

### 7.1 Quellen:

Birkin, Andrew / Eichinger, Bernd / Tykwer, Tom / Lueken, Verena: *Das Parfum: das Buch zum Film; das vollständige Drehbuch*, Zürich: Diogenes 2006.

Goethe, Johann Wolfgang: *Gedichte. 1756-1799*, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987.

Haneke, Michael /Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin. Drehbuch. Gespräche. Essays*, hrsg. Stefan Grisseemann, Wien: Sonderzahl 2001.

Haneke, Michael: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Michael Haneke im Gespräch mit Stefan Grisseemann, in: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin. Drehbuch. Gespräche. Essays*: hrsg. von Stefan Grisseemann, Wien: Sonderzahl 2001, S. 175-191.

Haneke, Michael: „Ich will nicht für blöd verkauft werden“ im Interview mit Marie Pohl, in: *Süddeutsche Zeitung* v. 6./7. März 2010.

Jelinek, Elfriede: *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene*, in: *Frauen-Macht*, Nr. 12, 1984, Tübingen: Konkursbuch, S. 137-139.

Jelinek, Elfriede: „Ich lebe nicht“, im Interview mit André Müller, in: *DIE ZEIT*, am 22.06.1990.

Jelinek, Elfriede: „... dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist.“ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Stefan Grisseemann, in: Haneke/Jelinek: *Die Klavierspielerin. Drehbuch. Gespräche. Essays*: hrsg. von Stefan Grisseemann, Wien: Sonderzahl 2001, S. 119-136.

Jelinek, Elfriede: *Das Wort als Fleisch verkleidet*, Rede gehalten am 3.5.2004 in Wolfenbüttel, anlässlich der Verleihung des Lessing Preises für Kritik, in: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/flessing.htm> (Stand vom 01.12.2011).

Jelinek, Elfriede: Das weibliche Nicht-Opfer. Frauen im KZ, Vortrag gehalten am 23.6.2004 im Jüdischen Museum Wien, in:  
<http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fopfer.htm> (Stand vom 01.11.2011).

Jelinek, Elfriede: Lesen, in: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flesen.htm> (Stand vom 01.10.2011), zuerst erschienen in „Literatur“ 10/2005.

Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, 38. Aufl., Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2006.

Kafka, Franz: *Der Proceß*, Roman in der Fassung der Handschrift, hrsg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 1990.

Sartre, Jean-Paul: *Der Ekel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982.

Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogenes Taschenbuch 1994.

Tykwer, Tom: *Das Parfüm: Ein kathartisches Erlebnis*, im Interview mit DIE WELT, am 02.09.2006.

## 7.2 Filmquellen:

### **La Pianiste**

(DIE KLAVIERSPIELERIN, Österreich/Frankreich 2001, Regie: Michael Haneke), DVD, Euro Video 2005 (Best.-Nr.: 21884).

### **Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders**

(Deutschland, Frankreich, Spanien, USA 2006, Regie: Tom Tykwer), DVD, Constantin Film 2007 (Best.-Nr.: HC083346).

### **Making of: Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders**

(Deutschland 2007, Regie: Larissa Trüby. DVD, Constantin Film Produktion GmbH).

## **7.3 Forschungsliteratur:**

### **7.3.1 Forschungsliteratur zur Psychopathologie:**

Bally, Gustav: Einführung in die Psychoanalyse Sigmund Freuds, Hamburg: Rowohlt 1961.

Bash, Kenower Weimar: Lehrbuch der Allgemeinen Psychopathologie. Grundbegriffe und Klinik, Stuttgart: Georg Thieme 1955.

Baßler, Wolfgang: Psychiatrie des Elends oder das Elend der Psychiatrie. Karl Jaspers und sein Beitrag zur Methodenfrage in der klinischen Psychologie und Psychopathologie, Würzburg: Königshausen u. Neumann 1990.

Bechem, Matthias: Vom anderen zum Anderen: die Psychoanalyse Jacques Lacans zwischen Phänomenologie und Strukturalismus, Frankfurt a.M.; Bern; New York; Paris: Lang 1988.

Beck, Aaron T. / Freemann, Arthur / u.a.: Kognitive Therapie der Persönlichkeitsstörungen, 4. Aufl., Weinheim: Beltz 1999.

Berg, Hen de: Freuds Psychoanalyse in der Literatur und Kulturwissenschaft, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2005.

Berger, Klaus: Sigmund Freud. Vergewaltigung der Seele, Berneck: Schwengeler 1988.

Borch-Jacobsen, Mikkel: Lacan, der absolute Herr und Meister, München: Fink 1999.

Bursztein, Jean-Gérard: Die Struktur der Andersheit Mann-Frau, Wien: Verlag Turia + Kant 2008.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.

- Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz, Frankfurt a.M.: Insel 1968, S. 163-281.
- Deleuze, Gilles: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1980.
- Freud, Sigmund: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902, London: Imago Publ. 1950.
- Freud, Sigmund: Abriss der Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Fischer Bücherei 1953.
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Bd. II / III Die Traumdeutung. Über den Traum 1900.
  - Bd. IV Zur Psychopathologie des Alltagslebens 1901.
  - Bd. V Werke aus den Jahren 1904 – 1905.
  - Bd. VII Werke aus den Jahren 1906-1909.
  - Bd. XIII Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es.
  - Bd. XIV Werke aus den Jahren 1925 – 1931.
  - Bd. XV Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.
- Gay, Peter: Freud. Eine Biographie für unsere Zeit, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1989.
- Gekle, Hanna: Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 103-104.
- Gerlach, Hans-Martin / Mocek, Sabine: Karl Jaspers (1883-1969). Eine marxistisch-leninistische Auseinandersetzung mit Jaspers' philosophischem, politischem und medizinischem Werk, Halle: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1984.
- Giese, Hans: Psychopathologie der Sexualität, Stuttgart: Ferdinand Enke 1962.

- Hügli, Anton / Lübcke, Poul (Hrsg.): Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Reinbek: Rowohlt 1991.
- Jäger, Christian: Gilles Deleuze. Eine Einführung, München: Fink 1997.
- Jaspers, Karl: Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin, Leipzig: Bircher 1922.
- Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie, Berlin; Heidelberg; Göttingen: Springer 1953.
- Jaspers, Karl: Philosophische Autobiographie, München: Piper 1977.
- Jaspers, Karl: Gesammelte Schriften zur Psychopathologie, Berlin; Heidelberg: Springer 1990.
- Kafka, John: The Body as Transitional Object. A psychoanalytical Study of a Self-mutilating Patient, in: The British Journal of Medical Psychology 42, 1969, S. 207-212.
- Koch, Claus: Ellie Ragland-Sullivan. Jacques Lacan. Und die Philosophie der Psychoanalyse, Weinheim [u.a.]: Quadriga 1989.
- Kudszus, Winfried v. (Hrsg.): Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets, Berlin: DeGruyter Verlag 2011.
- Lacan, Jacques: Schriften I, hrsg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1987.
- Lacan, Jacques: Schriften II, hrsg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1991.
- Lacan, Jacques: Schriften III, hrsg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga 1994.
- Lacan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse 1954-1955, 2. Aufl., Weinheim [u.a.]: Quadriga 1991.

- Lacan, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch IV: Die Objektbeziehungen 1956-1957, Wien: Turia + Kant 2003.
- Lang, Hermann: Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1993.
- Leibbrand, Werner / Wettley, Annemarie: Der Wahnsinn – Geschichte der abendländischen Psychopathologie, Freiburg: Karl Alber 2005.
- Lexikon der Psychologie: in fünf Bänden. Bd. 3, Red.: Gerd Wenninger, Heiderber; Berlin: Spektrum Akademischer Verlag 2001, S. 194-199.
- Lohmann, Hans-Martin: Freud zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2000.
- Lohmann, Hans-Martin / Pfeiffer, Joachim (Hrsg.): Freud. Handbuch: Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart: J. B. Metzlersche 2006.
- Paar, Gerhard: Chronisch vorgetäuschte Störungen mit körperlichen Symptomen – eine Literaturübersicht, in: Psychotherapie und medizinische Psychologie 37, 1987, S. 1-54.
- Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung, Hamburg: Ed. SOAK im Junius 1989.
- Payk, Theo R.: Psychopathologie: Vom Symptom zur Diagnose, 2. Aufl., Berlin; Heidelberg: Springer 2007.
- Platter, Felix: Observationes: Krankheitsbeobachtungen in drei Büchern. 1. Buch: funktionelle Störungen des Sinnes und der Bewegung. Übers. v. Günther Goldschmidt, bearb. u. hrsg. von Heinrich Buess, Bern; Stuttgart: Huber 1963.
- Quindeau, Ilka: Trieb, Begehren und Verführung. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: Freud neu entdecken, hrsg. von Rolf Haubl / Tilmann Habermas, Göttingen: Vandenhoecke & Ruprecht 2008, S. 139-160.
- Reddemann, Luise / Sachsse, Ulrich: Traumazentrierte Psychotherapie I: Stabilisierung, in: Persönlichkeitsstörungen: Theorie und Therapie 1(3), 1997, S. 113-147.
- Riesman, David: Freud und die Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1965.

- Rinofner-Kreidl, Sonja / Wiltsche, Harald A. (Hg.): Karl Jaspers' *Allgemeine Psychopathologie* zwischen Wissenschaft, Philosophie und Praxis, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Sachsse, Ulrich: Selbstverletzendes Verhalten. Psychodynamik – Psychotherapie. Das Trauma, die Dissoziation und ihre Behandlung, 4. überarb. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997.
- Sachsse, Ulrich / Reddemann, Luise: Traumazentrierte Psychotherapie I: Stabilisierung, in: *Persönlichkeitsstörungen: Theorie und Therapie* 1(3), 1997, S. 113-147.
- Scharfetter, Christian: *Allgemeine Psychopathologie*. Eine Einführung. 4., neubearbeitete Auflage, Stuttgart; New York: Thieme 1996.
- Schneider, Kurt: *Klinische Psychopathologie*, 9. Aufl., Stuttgart: Thieme 1971.
- Tameling, Annegret / Sachsse, Ulrich: Symptomkomplex, Traumaprävalenz und Körperbild von psychisch Kranken mit selbstverletzendem Verhalten (SVV), in: *Psychotherapie, Psychosomatik und medizinische Psychologie* 46, 1996, S. 61-67.
- Thakkar-Scholz, Arnim: *Die Schizoanalyse von Félix Guattari und Gilles Deleuze*, Essen: Die Blaue Eule 2004.
- Wörterbuch der Psychoanalyse, Wien: Springer-Verlag 2004.

### 7.3.2 Forschungsliteratur zu *Die Klavierspielerin*:

- Annuß, Evelyn: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens, München: Wilhelm Fink 2005.
- Appelt, Hedwig: Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift, Weinheim, Berlin [West]: Quadriga Verlag 1989.
- Arnold, Heinz Ludwig: text + kritik. Elfriede Jelinek H.7, München: text + kritik 1993.
- Baier, Lothar: Abgerichtet, sich selbst zu zerstören: ein Roman der Gesellschaftskritik in seiner Sprache entfaltet, in: Elfriede Jelinek, hrsg. von Kurt Bartsch und Günther A. Höfler 1991, S. 208-211.
- Barthofer, Alfred: Vanishing in the text: Elfriede Jelinek's art of self-effacement in *The piano teacher* and *Children of the dead*, in: The fiction of the I, hrsg. von Nicholas J. Meyerhofer 1999, S. 138-163.
- Bei, Neda / Wehowski, Branka: *Die Klavierspielerin*. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Die schwarze Botin 24, 1984, S. 3-9, 40-46.
- Bell, Richard L.: The unconscious texts of Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*, in: Literature in times of crisis conference, hrsg. von Stephan Atzert 1997, S. 51-65.
- Benjamin, Jessica: Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Toter Stern 1991.
- Berroth, Erika: o.T. [Rezension zu: Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen *Die Liebhaberinnen* und „*Die Klavierspielerin*“], in: The German quarterly 68 1995, N.3, S. 354-355.
- Beuth, Reinhard: Treffsicher im Giftspritzen: Zum Roman *Die Klavierspielerin* (1983), in: Elfriede Jelinek, hrsg. von Kurt Bartsch und Günther A. Höfler 1991, S. 201-202.

- Borowska-Stankiewicz, Anna Maria: *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek, in: Zeit- und unzeitgemäße literarisch-sprachliche Betrachtungen, hrsg. von Jan Watrak 2001, S. 123-134.
- Caduff, Corina: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theater Texte, Bern; Berlin; Frankfurt a.M. ; New York; Paris; Wien: Lang 1991.
- Chien, Chieh: Der Mythos des Weiblichen erläutert an Elfriede Jelineks Romanen: *Die Liebhaberinnen* und *Die Klavierspielerin*, in: *Togil-munhak* 42, 2001, H.2, S. 37-58.
- Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart, Wien: Praesens Verlag 2006.
- Doll, Annette: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen, Stuttgart: Mund P. Verlag 1994.
- Endres, Ria: Ein musikalisches Opfer, in: Dossier 2. Elfriede Jelinek, hrsg. von Kurt Bartsch / Günther A. Höfler, Graz [u.a.], Droschl 1991, S. 202-207.
- Erickson, Nancy Carolyn: Writing and remembering: acts of resistance in Ingeborg Bachmann's *Malina* and *Der Fall Franza*, and Elfriede Jelinek's *Lust* and *Klavierspielerin*; case studies in hysteria, in: *Out from the shadows*, hrsg, Margarete Lamb-Faffelberger 1997, S. 192-205.
- Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen *Die Liebhaberinnen* und *Die Klavierspielerin*, St. Ingbert: Röhrig 1991.
- Fliedl, Konstanze: Sinister-Sujets. Zur Rekonstruktion von Gewalt in den Texten Elfriede Jelinek, in: *Neue Bärte für Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Friedbert Aspetsberger, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1993, S.185-200.
- Fredland, Mio: *Friday Nancy. Wie meine Mutter*, Frankfurt a.M.: Fischer 1979.
- Fricke, Hannes: Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: *Vom Scheitern*, hrsg. von Ralf Schnell 2000, S. 50-81.

- Fricke, Hannes: Verstehen Autoren ihre Texte und Filme?: über Michael Hanekes Versuche um eine Literaturverfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: Sprache des Rechts (2), hrsg. von Wolfgang Klein 2002, S. 145-151.
- Gidion, Heidi: Und ich soll immer alles verstehen. Auf den Spuren von Mütter und Töchtern, Freiburg: Herder Verlag 1988.
- Gürtler, Christa (Hrsg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt: Verl. Neue Kritik 1990.
- Haika, Günter: „Wenn Literaturverfilmungen gelingen, wird der Autor leiden“: Gedanken zur Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Hanekes Jelinek-Verfilmung *Die Klavierspielerin*, in: Praesent 2, 2003, S. 39-44.
- Heselhaus, Herrad: „Textile Schichten“: Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer *Klavierspielerin*, in: Im Bann der Zeichen: die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft, hrsgs. von Markus Heilmann / Thomas Wägenbaur, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 89-101.
- Hoffmann, Yasmin: Fragmente einer Sprache des Konsums: zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: Cahiers d'études germaniques 1988, N. 15, S. 167-78.
- Ingen, Ferdinand van: o.T. [Rezension zu: Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*], in: Deutsche Bücher 13, 1983, S. 109-110.
- Janke, Pia: Werk. Verzeichnis. Elfriede Jelinek, Wien: Edition Praesens 2004.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, Stuttgart: Metzler 1995.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*, in: Romane des 20. Jahrhunderts 2003, Bd. 3, S. 108-135.
- Kim, Young-Ok: Der Diskurs über Hysterie, das weibliche Schreiben, und *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek, in: Dogilmunhak 43, 2002, H.1, S. 291-310.
- Kohut, Heinz: Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

- Kosta, Barbara: Muttertrauma: Anerzogener Masochismus. Waltraud Anna Mitgutsch, *Die Züchtigung* und Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, in: Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur, hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs, Stuttgart; Weimar: Metzler 1993, S. 243- 265.
- Kosta, Barbara / Kraft, Helga: Das Angstbild der Mutter. Versuchte und verworfene Selbstentwürfe, in: Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur, hrsg. von Helga Kraft / Elke Liebs, Stuttgart; Weimar: Metzler 1993, S. 215-241.
- Laat, Gasparina de: Das graue und grausame Land der Mutterliebe. Zum Mutter-Tochter-Verhältnis in zwei zeitgenössischen Romanen österreichischer Schriftstellerinnen: *Die Klavierspielerin* (1983) von Elfriede Jelinek und *Die Züchtigung* (1985) von Waltraud Anna Mitgutsch, in: Geschlechterdifferenz in der Literatur, hrsg. von Michel Vanhelleputte, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1995, S. 79-85.
- Levin, Tobe: *Die Klavierspielerin*: on mutilation and somatophobia, in: „Other“ Austrians, hrsg. von Allyson Fiddler 1998, S. 225-234.
- Liebrand, Claudia: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in *Gegenwartsliteratur*, 5/2006, Tübingen: Stauffenburg, S. 25-49.
- Lücke, Bärbel: Die psychoanalytische Urszene (Familie) als Urbild des Patriarchats: *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989). Von *Lust* und *Gier* zu *Neid* (2007), in: Elfriede Jelinek, hrsg. von Lücke Bärbel, Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 72-90.
- Luserke, Matthias: Sexualität, Macht und Mythos: Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: *Der Deutschunterricht* 45, 1993, H.1, S. 24-37.
- Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: *Masochismus in der Literatur*, hrsg. von Johannes Cremerius, Würzburg: Königshausen + Neumann 1988, S. 80-95.
- Maltzan, Carlotta von: Voyeurism and film in Elfriede Jelinek's *The piano teacher*, in: *Literature, film, and the culture industry in contemporary Austria*, hrsg. von Margarete Lamb-Faffelberger 2002, S. 98-108.

- Matthaei, Renate (Hrsg.): Trivialmythen, Frankfurt a.M.: März 1970.
- Mayer, Verena / Koberg, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt, Hamburg: Rowohlt 2006, S. 111-129.
- Nabakowski, Gisling [u.a.]: Frauen in der Kunst. Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Nagy-György, Katalin: Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Ein Annäherungsversuch, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2009.
- Nakagome, Keiko: Michael Hanekes Film *La Pianiste*: eine kongeniale Adaption des Romans *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek? In: Neue Beiträge zur Germanistik 1, 2002, H.1, S. 255-258.
- Park, Hee-Kyung: Mutter-Tochter-Beziehungen in den Frauenromanen der Gegenwart: exemplarische Untersuchung anhand Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: Dogilmunhak 44, 2003, N.1, S. 215-237.
- Parrot Iii, Les: The Control Freak, Carol Stream: Tyndale House Publishers 2001.
- Pelka, Artur: Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2005.
- Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, Tübingen; Basel: Francke, 1996.
- Piesber, Gabriele: Die Kunst ist weiblich Knauer, Munich: Droemer Knauer 1988.
- Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina*, *Das Buch Franza*, *Die Klavierspielerin* und *Die Wand*, St. Ingbert: Röhrig 2009.
- Renz, Tilo: Elfriede Jelinek. *Die Klavierspielerin* (1983), in: Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert, hrsg. von Claudia Benthien, Köln: Böhlau 2005, S. 176-200.
- Riemer, Willy: *Die Klavierspielerin*, in: Modern Austrian literature 34, 2001, N.1/2, S. 144-146.

- Roebeling, Irmgard / Mauser, Wolfram (Hrsg.): Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Roeder, Anke: Autorinnen. Herausforderungen an das Theater, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Roeder, Anke: Überschreitungen, Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, Juli 1996, in: Elfriede Jelinek Homepage, Texte zum Theater, Überschreitungen (Interview), 10.2.1999. URL: <http://www.elfriedejelinek.com> (abgerufen am 08. 04.2011).
- Sander, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel *Totenaufer*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.
- Sauter, Josef-Hermann: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang, in: Weimarer Beiträge 27 (1981), H. 6, S. 99-128 (Interview mit Elfriede Jelinek: S. 109-117).
- Spanlag, Elisabeth: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk, Wien: Wien Universität, 1992.
- Studlar, Gaylyn: Schaulust und masochistische Ästhetik, in: Frauen und Film 39, hrsg. von Karola Gramm, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, Roter Stern 1985, S. 15-39.
- Swales, Erika: Pathography as metaphor: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*, in: The modern language review 95, 2000, N.2, S. 437-449.
- Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek, Frankfurt a.M.: Lang 1998.
- Vansant, Jaqueline: Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Deutsche Bücher, Amsterdam: Editions Rodopi 1985/1, S. 1-9.
- Wang, Schida: Generationenkonflikte in deutschsprachiger Frauenliteratur 1976-1985, Hildesheim: Hildesheim Uni [Diss.] 1993.

- Wetzel, Michael: Gebären oder Begehren. Von Bösen Frauen, Vampirinnen und rachsüchtigen Müttern, in: Das Böse ist immer und überall, hrsg. von Gerburg Treusch-Dieter, Berlin: BilderLeseBuch 1993, S. 108-115.
- Wilke, Sabine: „Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung“: eine Analyse des „bösen Blicks“ in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: Modern Austrian literature 26, 1993, N.1, S. 115-144.
- Winkels, Hubert: Panoptikum der Schreckensfrau: Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: Einschnitte. Zur Literatur der 80 Jahre, hrsg. von Hubert Winkels, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988, S. 60-77.
- Wirsing, Sibylle: *Die Klavierspielerin* ohne Klavier, in: Literaturen 2002, H.4, S. 12-17.
- Wright, Elizabeth: Eine Ästhetik des Ekels: Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: text + kritik. Elfriede Jelinek, hrsg. von Frauke Meyer-Gosau, München: text + kritik 1993, S. 51-59.
- Yidan, Teng: Die Selbstentwicklung der Frauen und das Problem weiblichen Selbstbewußtseins am Beispiel von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: Literaturstraße 5, 2004, S. 215-226.
- Young, Frank W.: „Am Haken des Fleischhauers“: zum politökonomischen Gehalt der *Klavierspielerin*, in: Gegen den schönen Schein, hrsg. von Christa Gürtler, Frankfurt a.M.: Verl. Neue Kritik 1990, S. 75-80.
- Zorman, Gerald: Jelineks *Klavierspielerin*: genaue Einsätze, in: Die Zeit und die Schrift, hrsg. von Karlheinz F. Auckenthaler 1993, S. 309-317

### 7.3.3 Forschungsliteratur zu *Das Parfum*:

- Asmuß, Johanna: Die Selbstkonstruktion des Fiktiven Serienmörders als Grundlage der narratologischen Grenzsetzung- und Überschreitung, in: *Modern and Classical Languages Theses* 2010.
- Barbetta, Maria Cecilia: Poetik des Neo-Phantastischen: Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Butterfield, Bradley: „Enlightenment’s Other in Patrick Süskinds’s *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia in Modern Art“, in: *Comparative Literature Studies* 32 (1995), S. 401-418
- Caputi, Jane E.: The Fetishes of Sex-Crime, in: *Objects of Special Devotion. Fetishism in Popular Culture*, hrsg. von Ray B. Browne / Bowling Green, Ohio: Bowling Green Univ. Popular Pr. 1982, S. 4-20.
- Cersowsky, Peter: Ein fluidaltheoretischer Roman. Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: *Der deutsche Roman der Gegenwart*, hrsg. von Wieland Freund und Winfried Freund, München: Fink 2001, S. 107-116.
- Conrad, Vera (Hrsg.): *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Materialien für den Unterricht, München 2006.
- Degler, Frank: Asthetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds *Der Kontrabaß*, *Das Parfum* und *Rossini*, Berlin – New York: De Gruyter 2003.
- Degler, Frank: Milch und Seide! Beobachtungen ästhetischer Leitdifferenzen in Patrick Süskinds *Das Parfum*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2004, S. 303-311.
- Dörfler, Heinz: Moderne Romane im Unterricht. Modelle und Materialien zu: *Tauben im Gras* von Wolfgang Koeppen, *Horns Ende* von Christoph Hein, *Das Parfum* von Patrick Süskind, *Kassandra* von Christa Wolf, *Das Treffen* in Telgte von Günter Grass, *Brandung* von Martin Walser, Frankfurt a.M.: Scriptor 1988.

- Fischer, Michael: Ein Stärkerer gegen die Deo-Zeit. [Rezension zu: Süskind, Patrick: *Das Parfum*] In: Der Spiegel 39, 1985, Nr. 10. Hamburg: Spiegel-Verlag Augustein, S. 237-240.
- Förster, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.
- Franke, Eckhard: Patrick Süskind, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). 42. Nachlieferung. Stand: 1. August 1992, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München: text + kritik.
- Freudenthal, David: Zeichen der Einsamkeit. Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005.
- Friren, Werner: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 68, Heft 4, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag 1994, S. 757-786.
- Friren, Werner / Spancken, Marilies (Hrsgs.): Patrick Süskind. *Das Parfum*. Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen. Bd. 78, München: Oldenbourg 1996.
- Gray, Richard T.: The dialectic of „enscentment“: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as critical history of enlightenment culture, in: Publications of the Modern Language Association of America 108, 1993, N.3, Baltimore, Md.: Modern Language Association of America, S. 489-505.
- Guillot, Marcel: On the Evocative Power of Perfumes, Nr. 3, Recherches, Paris: Roure Bertrand Dupont 1953.
- Hallet, Wolfgang: Das Genie als Mörder: über Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: Literatur für Leser, Frankfurt a.M., Bern u.a.: Lang 1989, S. 275-288.
- Jacobson, Manfred B.: Patrick Süskind’s *Das Parfum*: a postmodern „Künstlerroman“, in: The German quarterly 65, 1992, N.2, Cherry Hill, N.J.: American Association of Teachers of German, S. 201-211.

- Karabegova, Elena V.: Die Tradition der deutschen Romantik in Süskinds Roman *Das Parfum*: ein Beitrag zur Methodik der Interpretation von Texten im Literaturunterricht, in: *Das Wort* 9, 1994, Moskau: DAAD, S. 199-203.
- Kissler, Alexander / Leimbach, Carsten S.: Alles über Patrick Süskinds *Das Parfum*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2006.
- Klein, Christian: „Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem...“: Lust und Ekel in *Das Parfum*, in: *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*, hrsg. von Andreas Blödorn / Christine Hummel, Trier: WVT 2008 (=Literatur – Kultur – Sprache 5), S. 53-65.
- Kopp-Marx, Michaela: Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne, München: Beck 2005.
- Kreuzer, Stefanie: Vom genieästhetischen „Duften“ und postmodernen „Verduften“ der Texte, Figuren und Autoren. Intertextuelle Referenzen in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, in: *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*, hrsg. von Andreas Blödorn / Christine Hummel, Trier: WVT 2008 (=Literatur – Kultur – Sprache 5). S. 23–38.
- Kübel, Paul: Theologische Überlegungen zur Interpretation des Romans von Patrick Süskind *Das Parfum*, in: *Literarische Herausforderungen*. Erlangen: Gymnasialpädagog. Materialstelle 1989, S. 3-9.
- Macho, Thomas: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik, in: Aleida Assmann und Jan Assmann (Hrsgs.): *Einsamkeit*, München: Wilhelm Fink 2000, S. 27-44.
- Neumann, Gerhard: Patrick Süskind: *Das Parfum*. Kulturkrise und Bildungsroman, in: *Signaturen der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Pfeiffer, Joachim: Vom Größenwahn zum Totalitarismus. Die Konstruktion des Genies in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, in: <http://home.ph-freiburg.de/pfeifferfr/sueskind.htm> (abgerufen am 26.10.2011).

- Pflügl, Bettina: Patrick Süskinds *Das Parfum* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Die Aspekte „Genialität“ und „Wahnsinn“ in einer Bearbeitung des literarischen und gesellschaftlichen Kontextes, Saabrücken: VDM Verlag 2009.
- Pokern, Ulrich: Der Kritiker als Zirku(lation)sagent: Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskind *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, in: Über Literaturkritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1988, S. 70-76.
- Reich-Ranicki, Marcel: o.T. [Rezension zu: Süskind, Patrick: *Das Parfum*] In: Die „Bestenliste“ 1985, hrsg. von Rainer Schirra, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 53-58.
- Reisner, Hanns-Peter: Patrick Süskind. *Das Parfum*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1998.
- Reucher, Theo: Zeck und Käfer: die Horizonte des Animalischen in Süskinds Roman *Das Parfum* vor dem Hintergrund von Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, in: Literatur für Leser 1992, H.2, Frankfurt a.M., Bern u.a.: Lang, S. 111-127.
- Ryan, Judith: Pastiche und Postmoderne: Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, in: Spätmoderne und Postmoderne, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1991, S. 91-103.
- Ryan, Judith: The problem of pastiche: Patrick Süskind's *Das Parfum*, in: The German quarterly 53. Cherry Hill, N.J.: American Association of Teachers of German 1990, S. 396-403.
- Schettler, Katja: Eros, Liebe und Lieblosigkeit in *Das Parfum*, in: Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds, hrsg. von Andreas Blödorn / Christine Hummel, Trier: WVT 2008 (=Literatur – Kultur – Sprache 5), S. 39-51.
- Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*, 3. Aufl., Reclam: Leipzig 1992.
- Schulz, Stephanie: Gerüche in Kultur und Literatur, (Magisterarbeit), in: Mythos-Magazin (Online-Magazin): [http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ss\\_gerueche.pdf](http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ss_gerueche.pdf) (Abrufdatum 24.09.2011).

Wallmann, Jürgen P.: o.T. [Rezension zu: Süskind, Patrick: *Das Parfum*] In: Neue deutsche Hefte 32, Berlin: Neue Deutsche Hefte 1985, S. 382-84.

Whiting, Raleigh G. / Herzog, M.: Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi* and Süskind's *Das Parfum*: elements of homage in a postmodernist parody of a romantic artist story, in: *The German quarterly* 67, 1994, N.2, Cherry Hill, N.J.: American Association of Teachers of German, S. 222-234.

Willems, Gottfried: Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman: über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: *Experimente mit dem Kriminalroman*, hrsg. von Wolfgang Düsing, Frankfurt a.M.; Berlin u.a.: Lang 1993, S. 223-244.

#### **7.3.4 Sonstige Ausgaben und Forschungsliteratur:**

Albersmeier, Franz-Josef: *Literaturverfilmung*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1989.

AFC (AUSTRIAN FILM COMMISSION): Michael Haneke / *Die Klavierspielerin* / Interview 2011, in: [http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&tid=1155914584056&artikel\\_id=3759](http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&tid=1155914584056&artikel_id=3759) (Abrufdatum 05.06.2012).

Ballhausen, Thomas (Hg.): *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Wien: Verl. Filmarchiv Austria 2006.

Barkhoff, Jürgen / Engelhardt, Dietrich von (Hrsg.): *Körperkult – Körperzwang – Körperstörung im Spiegel von Psychopathologie, Literatur und Kultur*, Heidelberg: Mattes Verlag 2010.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.

Bauschinger, Siegrid u.a. (Hrsg.): *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*, München: Francke 1984.

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (dritte Fassung), in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Braidt, Andrea B.: Geschlechterkonstruktion im Film: Kritische Anmerkung zum angloamerikanischen Blickparadigma, in: Sieglinde Klettenhammer und Elfirede Pöder: Das Geschlecht, das sich (un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften, Innsbruck: Studien Verlag 2000, S. 163-173.
- Braidt, Andrea B.: Film Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung [Diss. ], Innsbruck: Schüren Verlag 2005.
- Buttler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp 2006.
- Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Berlin: Wagenbach 1984.
- de Quincey, Thomas: Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet. Neu herausgegeben u. bearbeitet von Gerhild Tieger. Nach der deutschen Erstausgabe in der Übersetzung von Alfred Peuker, Minden 1913, Berlin: Autorenhaus Verlag 2004.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Das Zeit-Bild. Kino 2, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Mikro-Politik des Wunsches, Berlin: Merve 1977.
- Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz, Ders., Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1976.
- Derrida, Jacques: Grammatologie, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger / Hanns Zischler,, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1983.
- Derrida, Jacques: Die Signatur aushöhlen – eine Theorie des Parasiten, in: Politiken des Anderen, Bd. 1, Eingriffe im Zeitalter der Medien, hrsg. von Hannelore Pfeil / Hans-Peter Jäck, Bornheim-Roisdorf: Hanseatischer Fachverlag für Wirtschaft 1995, S. 29-42.

- Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben, Berlin: Brinkmann + Bose 1997.
- Derrida, Jacques: Die différance, in: Ders., Randgänge der Philosophie, hrsg. von Peter Engelmann, 2. überarb. Aufl., Wien: Passagen 1999.
- Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext, in: Ders., Randgänge der Philosophie, 2. überarb. Aufl. hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 1999.
- Dietrich, Georg: Der einsame Mensch in der Dichtung. Literaturpsychologie der Einsamkeit und der Einsamkeitsbewältigung, Regensburg: Roderer 1989.
- Elbing, Eberhard: Einsamkeit. Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze, Göttingen: Hogrefe 1991.
- Faulstich, Werner: Filmgeschichte, Paderborn: Fink 2005 (UTB basics).
- Faure, Paul: Magie der Düfte. Eine Kulturgeschichte der Wohlgerüche. Von den Pharaonen zu den Römern, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993.
- Feldmann, Charlotte: Erzähltechniken in Literatur und Film – Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (Patrik Süskind/Tom Tykwer), Marburg: Tectum 2012.
- Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie, Mainz: Bender 2002.
- Fenichel, Otto: Psychoanalytische Neurosenlehre, Band II, Frankfurt a.M.; Berlin; Wien: Ullstein 1983.
- Florian, Katharina: Die Verfilmung zweier Bestseller - *Das Parfum* und *Schlafes Bruder*, Wien: Universität Wien 2008.
- Forman, Miloš: Was ist Film? Zürich: Bohem press 1990.
- Fricke, Hannes: Verstehen Autoren ihre Texte und Filme. Über Michael Hanekes Versuche um eine Literaturverfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, in: Zeitschrift für Literatur und Linguistik. Bd. 32, 2002, Hf. 28, S. 145-151.
- Gans, Michael: Immer der Nase nach – Olfaktorik in Roman und Film am Beispiel von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* und der gleichnamigen Verfilmung von Tom Tykwer, in: Mediale Sichtweisen auf Literatur, hrsg. von Michael

- Gans / Roland Jost / Ingo Kammerer, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2008.
- Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen, in: Literaturverfilmung. Themen – Text – Interpretationen, Bamberg: C. C. Buchners 1999.
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin: Wagenbach 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte. 1756 - 1799. Karl Eibl (Hrsg.): Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2010
- Grabner, Franz: Der Name der Erbsünde ist Verdrängung. Ein Gespräch mit Michael Haneke, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wessely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Schüren 2005, S. 34-46.
- Gregor, Ulrich / Patalas, Enno: Geschichte des Films. Bd. 1. 1895 – 1939, Hamburg: Rowohlt 1984.
- Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen, Tübingen: Francke 1992.
- Hallensleben, Silvia: Der Duft nach Nichts. Tom Tykwer und Bernd Eichinger versuchen mit der Verfilmung des Süskind'schen Erfolgsromans *Das Parfum* die Massen statt zum Lesen zum Schauen zu verführen, in: der Freitag Nr. 37, v. 15.09.2006, S. 13.
- Hauser, Claudia: Politiken des Wahnsinns. Weibliche Psychopathologie in Texten deutscher Autorinnen zwischen Spätaufklärung und Fin de siècle, Hildensheim; Zürich; New York: Georg Olms 2007.
- Heimerl, Theresia: Vom Kampf der Geschlechter zur Pathologie der Liebe. *Die Klavierspielerin* Elfriede Jelineks in der Verfilmung Michael Hanekes, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wessely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Schüren 2005, S. 193-217.

- Hermes, Roger: Anmerkungen, in: Franz Kafka, Brief an den Vater. Fassung der Handschrift. Mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von Roger Hermes, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2001, S. 63-75.
- Hillen, Meike: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur, Frankfurt a.M.: Lang 2003.
- Hipfl, Brigitte: Film und Identität: Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang, in: Das Kino der Gesellschaft – Die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge, hrsg. von Manfred Mai u.a., Köln: Herbert von Halem 2006, S. 148-171.
- Hoesterey, Ingeborg: Filmadaption und Intermedialität: Patrick Süskinds *Das Parfum* in Tom Tykwers Regie, in: Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch, 7/2008, S. 30-44.
- Hoff, Dagmar von: Literaturverfilmung und Intermedialität: mit einem Exkurs zu Michael Hanekes Film *Die Klavierspielerin* nach Elfriede Jelineks gleichnamigem Buch, in: Film im Deutschunterricht, hrsg. von Werner Wintersteiner 2003, S. 53-61.
- Höltgen, Stefan: Schnittstellen. Serienmord im Film, Marburg: Schüren 2010.
- Horn, Christian: Literaturverfilmung, Online-Magazin für Filmkritik, Düsseldorf 2006, in: [http://www.filmrezension.de/dossier/literaturverfilmungen/Christian%20Horn\\_%20Literaturverfilmungen.pdf](http://www.filmrezension.de/dossier/literaturverfilmungen/Christian%20Horn_%20Literaturverfilmungen.pdf) (abgerufen am 25.10.2012).
- Horwath, Alexander: Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme, Wien; Zürich: Europaverlag 1991.
- Kammerer, Dietmar: In der Kopfnote pompös, in: taz, 13.09.2006.
- Kandorfer, Pierre: DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, Köln: DuMont 1984.
- Kaplan, Louise J.: Weibliche Persionen. Das Buch zum Film „Female Perversions“, München: Goldmann 1993.

- Kittler, Friedrich: *Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation* Conrad Ferdinand Meyers, Bern und München: Francke Verlag 1977.
- Klettenhammer, Sieglinde: *Vom Diskurs-Roman zum Anti-Melodrama – Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* in der Verfilmung von Michael Haneke*, in: *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*, hrsg. von Stefan Neuhaus, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 263-288.
- Knorr, Wolfram: *Film. Pfft. Nach jahrelangem Neinsagen und Gerüchtekochen durfte der Superseller *Das Parfum* von Patrick Süskind umgesetzt werden. Es riecht nach Mainstream, aber doch ganz gut*, in: *Die Weltwoche* Nr. 37 v. 14.09.2006, S. 74.
- Kohut, Heinz: *Narzissmus. Eine Theorie der Behandlung narzisstischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Körte, Peter: *Du spürst kaum einen Hauch. Bernd Eichinger, unser größter und mutigster Produzent, hat *Das Parfum* verfilmt – an der Unsterblichkeit muss er aber noch arbeiten*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* Nr. 36 v. 10.09.2006, S. 27.
- Krause, Ralf / Röllli, Marc: *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Mit einem Essay von Manola Antonioli*, Berlin: Verlag Turia + Kant, 2010.
- Kristeva, Julia: *Powers of horror. An essay on abjection*, New York: Columbia University Press 1982.
- Krülls, Jürgen: *Geisteskrankheit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Heidelberg [Diss.] 1981.
- Laak, Lothar van: *Literarische und filmische Anthropologie: Süskinds *Das Parfum* in der Verfilmung durch Tykwer / Eichinger*, in: *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch*, 7/2008, S. 45-68.
- Leibrand, Werner: *Der Wahnsinn. Geschichte der abendländischen Psychopathologie*, Freiburg: Verlag Karl Alber 2005.

- Lombroso, Cesare: Genio e follia, Milano: Chiusi 1864; dt. Genie und Irrsinn. Leipzig: Reclam 1887.
- Markus, Georg: Sigmund Freud und das Geheimnis der Seele. Die Biographie, Wien: Langen Müller 1989.
- Marx, Kar / Engels, Friedrich: Politische Ökonomie, Studienausgabe Bd. II, Frankfurt a.M.: Fischer 1966.
- Matthes, Dieter / Matthes, Carla: Plagegeister des Menschen. Schmarotzer in und an uns, Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung 1974.
- Morris, Edwin T.: Düfte. Die Kulturgeschichte des Parfums, Düsseldorf: Patmos 2006.
- Matthes, Dieter / Matthes, Carla: Plagegeister des Menschen. Schmarotzer in und an uns, Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, W. Keller & co 1974.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2002.
- Morrien, Rita: Sentimental Journeys. Die Transformation der Heldenfigur in Tom Tykwers „*Das Parfum*“ (Patrick Süskind) und Stephen Daldrys „*Der Vorleser*“ (Bernhard Schlink), in: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, 58. Jahrgang, Heft 1/2012, S. 39-61.
- Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung, Tübingen: De Gruyter 1994.
- Nam, Wan-Seok: Literaturverfilmung als Wahrnehmungsprozeß narrativer Texte. Analyse von Verfilmungen ausgewählter Werke Heinrich Bölls anhand eines wahrnehmungstheoretisch fundierten Modells, Osnabrück: Universität Osnabrück [Diss.] 1998.
- Ohloff, Günther: Düfte. Signale der Gefühlswelt, Zürich: Chimica Acta 2004.
- Öhlschläger, Claudia: Die unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text, Freiburg im Breisgau: Rombach 1996.

- Osinski, Jutta: Über Vernunft und Wahnsinn: Studien zur literarische Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jahrhundert, Bonn: Bouvier 1983.
- Ossenagg, Karl: Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wessely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Der Schüren Verlag 2005, S. 115-144.
- Paech, Joachim: Literaturverfilmung, in: Diskussion Deutsch 88, 4/1986.
- Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 1989.
- Pinthaus, Kurt: Einleitung: Das Kinostück, in: Das Kinobuch (1913/14), hrsg. von Kurt Pinthaus, Frankfurt a.M.: Fischer 1983.
- Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Pupato, Katharina: Die Darstellung psychischer Störungen im Film. Mit einem Beitrag zur Verwahrlosung im Kindes und Jugendalter und einem Katalog ausgewählter Filme zur Psychopathologie des Kindes-, Jugend- und Erwachsenenalters, Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt a.M.; New York; Oxford; Wien: Lang 2002.
- Reichert, Holger: Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens [Dipl.], 1993, in: <http://www.univie.ac.at/ims/reichert/dipl/Diplom06.htm> (abgerufen am 21.05.2012).
- Richter, Herbert: Herbert Richter: Das Lichtspieltheater, sein Ursprung und sein Entwicklungsgang, in: Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, hrsg. von Rudolf Pabst, Berlin: Prisma-Verlag 1926, S. 8-58.
- Sachsse, Ulrich / Tameling, Annegret: Symptomkomplex, Traumaprävalenz und Körperbild von psychisch Kranken mit selbstverletzendem Verhalten (SVV), in: Psychotherapie, Psychosomatik und medizinische Psychologie 46, 1996, S. 61-67.

- Sarasin, Philipp / Berger, Silvia / Hänseler, Marianne / Spörri, Myriam (Hrsg.): Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870 - 1920, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Sartre, Jean-Paul: Der Ekel, Hamburg: Rowohlt 1998.
- Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare, München: Wilhelm Fink Verlag 2003.
- Scheurer, Kyra: Eine Frau, ein Film, ein Roman. Michael Hanekes filmische Adaptation von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, in: text + kritik. Elfriede Jelinek, Heft 117, München: text + kritik 2007. S. 85-98.
- Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von: Das Athenaeums-Fragment Nr. 116, in: Ders., Fragmente 1797-1798, Kritische Ausgabe, Bd. 2, hrsg. von Ernst Behler (u. a.), Paderborn (u.a.): Schöningh 1967.
- Schmidt, Ricarda: Die böse Mutter: zur Ästhetik sadomasochistischer Mutter-Tochter-Beziehungen in literarischen Texten aus dem Kontext der Frauenbewegung, in: Mutter und Mütterlichkeit, hrsg. von Irmgard Roebing / Wolfram Mauser 1996, S. 347-358.
- Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen: Niemeyer Max 1981.
- Schneider, Manfred: Die Krüppel und ihr symbolischer Leib. Über Canettis Mythos“, in: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti, hrsg. von Carl Hanser, München: Hanser 1985.
- Schwarz, Andrea: Das Buch zum Film – Der Film zum Buch. Österreichische Bestseller und deren Verfilmung anhand Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, Dipl., Wien: Universität Wien 2012.
- Seeßlen, Georg: Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes, in: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. von Christian Wessely / Gerhard Larcher / Franz Grabner, Marburg: Schüren 2005, S. 47-65.

- Simmel, Georg: Soziologie der Sinne [1907], in: Anthropologie, hrsg. v. Gunter Gebauer, Leipzig: Reclam 1998, S. 126-142.
- Spitz, René Arpad: Vom Säugling zum Kleinkind. Naturgeschichte der Mutter – Kind – Beziehungen im ersten Lebensjahr, 9. Aufl., München: Klett 1989.
- Stähli, Alexandra: Wenn Filme zu sehr riechen. In: Der Tagespiegel, 07.09.2006.
- Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens, 2. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982.
- Szondi, Peter: Versuch über das Tragische, Frankfurt a.M.: Insel, 1961.
- Tellenbach, Hubertus: Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung, Hürtgenwald: Guido Pressler 1992.
- Teuber, Kristin: Ich blute also bin ich. Selbstverletzung der Haut von Mädchen und jungen Frauen, ges. 3. Aufl., Herbolzheim: Centaurus Verlag 2000.
- Tiedemann, Kathrin: Was Frauen fehlt. In: der Freitag.  
<http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-frauen-fehlt> (abgerufen am 27.06.2012).
- Töteberg, Michael: Kinogier. Die zerrüttete Beziehung zwischen Literatur und Film in Deutschland, in: Scenario 1, hrsg. von Jochen Brunow, Berlin: Berz + Fischer 2007.
- Urban, Bernd / Kudszus, Winfried (Hrsg.): Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981.
- Vorausgesehen. Demnächst im Kino oder auf dem Bildschirm, in: buchreport.express Nr. 37 v. 14.09.2006, S. 40.
- Weigel, Sigrid: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte, München: Wilhelm Fink 2004.
- Wetzel, Michael: M.O.R.D. – Die unberechenbare Größe, in: aus. Mord-Stories, hrsg. von Hubert Winkels, Köln: Kiepenheuer und Witsch 1986.

Wessely, Christian / Larcher, Gerhard / Grabner, Franz (Hrsgs.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, Marburg: Schüren 2005.

Zeul, Mechthild: Bausteine einer psychoanalytischen Filmtheorie. Zur Verhältnisbestimmung von Psychoanalyse und Film am Beispiel des Traums, in: Traumwelten. Der filmische Blick nach innen, hrsg. von Charles Martig / Leo Karrer, Marburg: Schüren Verlag 2003, S. 45-58.

Žižek, Slavoj: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche, Wien: Passagen 1996.