

**Die Kunst der Perversität:
Die perverse Identität
in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das
Parfum***

李舒萍/Shu-Ping Lee

亞洲大學外國語文學系副教授

Department of Foreign Languages and Literature, Asia University

【摘要】

此研究以布希亞(Baudrillard) 與傅柯(Foucault)的權力論及克莉媞娃(Kristeva)的卑賤論探討徐四金(Patrick Süskind)的*香水(Das Parfum, 1985)*與葉利尼克(Elfriede Jelinek)的*鋼琴教師(Die Klavierspielerin, 1983)*中變異的藝術。兩部作品共通處在於以藝術支持暴力的歡愉，變異的藝術依靠著禁忌、謀殺與性呈現，並透過母親的角色開展故事。此研究結論為第一、兩部作品的主角皆為克莉媞娃式的卑賤者，以藝術演譯變異，其中又隱含權力遊戲。第二、兩位作家分別以布希亞式(於*香水*中)與傅柯式(於*鋼琴教師*中)的權力關係操弄變異，兩主角同樣以身體於權力關係中找尋出口。

【關鍵字】

葉利尼克，徐四金，權力，卑賤，變異

【Abstract】

Diese vorliegende Arbeit diskutiert die Kunst der Perversität in Süskinds *Das Parfum* und Jelineks *Die Klavierspielerin* anhand der Theorien von Baudrillard, Foucault und Kristeva zu den Themen Macht und Abjekt. Die beiden Werke konzentrieren sich vor allem auf den Genuss der Gewalttätigkeit. Der Genuss wird weiterhin durch Kunst demonstriert. Die künstlerische Perversität hängt von Tabu, Mord und Sexualität, ab, die von den Mutterrollen initiiert werden. Zusammenfassend läßt sich sagen, dass erstens Erika und Grenouille beide als kristevasches Abjekt gelten, das pervers ist, um 'Kunst' zu inszenieren, in der sich Kräftespiele ausdrücken. Zweitens erklären die beiden Autoren jeweils die foucaultsche Macht und die

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

baudrillarsche Macht, die in der Perversität lokalisiert wird. Mit dem Leib suchen die beiden ProtagonistInnen gemeinsam vom Machtverhältnis einen Ausgang.

【Keywords】

Jelinek, Süskind, Macht, Objekt, Perversität

1. Einleitung

In Süskinds *Das Parfum* (1985) und Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) wird das Thema der Perversität durch die Kunst symbolisiert¹. Die Gemeinsamkeiten der beiden Werke liegen erstens im Genießen der Gewalttätigkeit zur Darstellung der perversen Protagonisten. Zweitens ist es die Kunst, die Gewalttätigkeit und Genuss inszeniert. Sie führt weiterhin zum sexuellen Tabu und Mord, die die Perversität zum Ausdruck bringen. Drittens liegt eine Gemeinsamkeit in der Mutterfigur, die mit den Identitätsproblemen der Protagonisten zusammenhängt. Unmittelbar nach der Geburt wird Grenouille von der Mutter ausgesetzt. Das Aussetzen symbolisiert seine Suche nach der Identität durch Duft, die ihm fehlt. Ganz im Gegenteil kann Erika als Erwachsene die Mutter nicht aussetzen. Sie sucht durch ihr sexuelles Begehren nach Identität. Durch den Akt des Aussetzens oder die Unfähigkeit die eigene Mutter auszusetzen sind die Identitäten der beiden Protagonisten verloren, woraus die Entwicklung der Perversität folgt.

Deleuze (1986) beschreibt die Künstlerfigur in Kafkas Werken, beispielsweise den Hungerkünstler, als “artist machine or of the machine of expression” (70). Das trifft auch auf die Klavierspielerin Erika zu, die als eine künstlerische Maschine lehrt, und nie als Künstlerin bezeichnet wird. Die Maschine symbolisiert die Wache, die Erika in die Falle lockt: die Mutter in der Familie und der Mann in der Gesellschaft. Erika findet keinen Ausweg und deshalb verwandelt sie sich. Im Gegensatz dazu kann Grenouille nicht als traditioneller Künstler gelten. Aber sein produzierter Duft macht ihn künstlerisch. Er ist keine künstlerische Maschine, sondern gegen sie. Er spielt mit dem Duft und macht ihn künstlerisch. Wie Kafkas Hungerkünstler besitzt er einen deformierten Körper, mittels dem demonstriert er seine Form der Perversität.

In der Forschungsliteratur wurde Jelineks Tabuthema insbesondere von einer feministischen Perspektive her viel diskutiert. Solibakke (2007) geht von dem Musikdiskurs aus, um zu interpretieren wie Jelinek die Männlichkeit des Musikdiskurses kritisiert. Solibakke weist darauf hin, dass erstens die im Text erwähnten Komponisten männlich sind (250) und zweitens es einen intertextuellen

¹ Diese Arbeit wurde finanziell von Ministry of Science and Technology in Taiwan unterstützt (MOST 106-2410-H-468-005-). Ich danke Herrn Wilken Wehrt herzlich für das Korrekturlesen dieser Arbeit.

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

Zusammenhang mit Wedekinds *Lulu* gibt (251). Anstatt der Kritik der Männlichkeit konzentriert sich Jelinek nicht mehr auf den traditionellen Vater-Tochter Konflikt wie bei Lessing, sondern auf das Mutter-Tochter-Verhältnis. Wright (1991: 190) beschreibt das grenzübergewende sexuelle Begehren von Erika als einen kristevaschen abjekten Akt, wodurch die Protagonistin den Körper, die Sexualität und den Tod inszenieren. Kecht (1989: 108f.) weist darauf hin, dass die Mutter von der feministischen Perspektive her die Machttransformation der Weiblichkeit zeigt, die nicht mehr als eine traditionelle Rolle des Opfers präsentiert wird, sondern auch als Täterin, die ihre Tochter überwacht und zerstört.

Die Sexualität als Tabu wird durch die psychologische Perspektive analysiert. Paul (2009: 153f.) interpretiert die Tochterfigur Erika vom psychologischen Standpunkt her als Doppelgängerin. Kosta (1993: 243-66) betrachtet die Mutterfigur als anerzogenen Masochismus. Die Mutter ersetzt die Vaterfigur und erzieht die Tochter zum eigenen Eigentum. Wegen des psychologischen und physischen Gefangenseins durch die Mutter wird Erika diszipliniert und entwickelt sich sadomasochistisch. Walter Klemmer ersetzt weiterhin die Mutterrolle und missbraucht Erika.

Für *Ghost* (2016: 80) gelten Musik und Gewalttätigkeit als entgegengesetzte Motive. Musik symbolisiert die Ordnung und den Genuss des höheren sozialen Zustands, während Gewalttätigkeit die Unordnung gegen den Anderen repräsentiert. Erikas Identität als Klavierspielerin demonstriert die gegenübergestellten Motive durch Sadomasochismus, woraus ihre Perversität folgt. Anhand des Motivs der Musik und Erikas Identität als Klavierspielerin erläutert Bethman (2009: 74f.), dass Erika als ein perveres Subjekt gelten kann, das zugleich den Roman als einen Anti-Künstlerroman herausstellt.

Dazu weisen viele Forscher, z.B. Janz (1995: 81f.), Liebrand (2006: 45) und Paul (2009: 158) darauf hin, dass man einige intertextuelle Stellen in Kafkas Prozess finden kann. Insbesondere das Ende und die Namen der Protagonisten (Erika K. und Josef K.) sind ähnlich und implizieren daher, dass Erika in ein auswegloses Dilemma gerät.

Nach Thomas Manns *Buddenbrooks* gehört *Das Parfum* zu den meist gelesenen deutschen Romanen und gilt als “a definitive example of German literary

postmodernism” (Adams 2000: 259). Adams interpretiert den Text vor dem Hintergrund der Intertextualität² der Romantik und hebt den Narzißmus und die Kreativität der Postmoderne hervor. Nach ihm ist Grenouille Kleists *Michael Kohlhaas* und dem Cardillac in E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* ähnlich, wie bei Whiting und Herzogs Analyse (1994)³. Die Protagonisten sind zugleich Genies und Verbrecher, ein Jekyll-and-Hyde-Motiv wird deutlich. Der Parfumeur realisiert den Schein/Sein-Gegensatz vor dem Hintergrund der Romantik.

Gleicherweise sprechen Rindisbacher (1992) und Elias (1996) über das postmoderne Beispiel, das historische Themen und Stoffe benutzt. Nach Rindisbacher ist Süskinds Parfummwelt verführerisch, ähnlich wie Nietzsche Wagner kommentiert hat: ”In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nöthigsten hat, — die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische) (Rindisbacher 1992: 314)⁴.” Mit den drei Elementen: dem Brutalen, dem Künstlichen und dem Unschuldigen schafft Süskind seine postmoderne Kunst. Ähnlich interpretiert Elias (1996: 551) Süskinds *Parfum* von der Perspektive des Postmodernismus aus. Nach ihr ist Grenouille ein Antiheld der Aufklärung. Er entfaltet sein Talent durch seine einzigartige Nase und entwickelt durch seine zwar ungewöhnliche, aber dennoch wissenschaftliche Herangehensweise, Jungfrauen zu ermorden, sein sogenanntes Prinzip des Dufts (58). In der von ihm geschaffenen Scheinwelt gerät das Volk in eine irrationale Verzückerung. Seine Schuld wird vergessen bzw. ist unsagbar geworden, was eine Skepsis an der Vernunft ermöglicht. Die Hervorhebung des Geruchs steht im Gegensatz zu der betonten Vision der Aufklärung. Eine ähnliche Kritik sieht man in Woolley (2007), der das süskindsche “Unheimliche”⁵ als Kritik an der Aufklärung interpretiert

Von der psychologischen Perspektive aus interpretiert Petropoulou (2005: 36f.)

² In Bezug auf postmoderne Literatur und Intertextualität, siehe dazu Broich, *Intertextuality*, 1997.

³ Siehe dazu Whiting, R. 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, 1994.

⁴ Rindisbacher benutzt Nietzsches Kommentar in Bezug auf Wagner, um Süskinds verführerisches Werk zu erklären.

⁵ Dies referiert Woolley auf Freuds “Das Unheimliche” (1919).

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

Grenouille als einen Machtpraktiker, dem es an Identität mangelt. Grenouille übt mit seinem Talent zum Duft seine Macht aus. Durch die Brille lacanscher Theorie kann der Text als Detektivroman gelesen werden, obwohl der Roman nicht zur traditionellen Gattung solcher Romane gehört, da der Protagonist am Anfang der Geschichte mit der Gestalt des "genialen Scheusals" (5)⁶ eingeleitet wird. Das heißt auch, dass etwas Unheimliches zu erwarten ist. Das grenouillische Extrem, das durch seinen Mangel an Identität und die Gestalt des "genialen Scheusals" verdeutlicht wird, bezeichnet Moffatt (2001: 298-313) als schizophren.

Nicht nur ist Grenouille ein Extrem, sondern auch das Parfum als ein Zeichen wird extrem dargestellt. Es symbolisiert die Schönheit, repräsentiert aber auch den Mord; es macht Grenouille zugleich zu einem Künstler⁷ und einem Mörder (Pintea 2009: 88). Aus diesen beiden Gegensätzen besteht die Scheinwelt: Wahrheit versus Illusion, wo Wahrheit hinter dem Duft steht, der aber wieder Illusion darstellt.

Daneben erklärt Krause (2012: 345f.) im Text *In Search of the Maternal: Patrick Süskind's Perfume* das Symbol der abwesenden Mutter durch Kristevas feministische Theorie und interpretiert die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Anderen, dem postmodernen Anderen, als durch den Geruch, der der aufklärerischen Vernunft⁸ entgegensteht, charakterisiert.

Der Geruch als entscheidendes Motiv wird viel diskutiert. Beispielsweise vergleicht Milne (1999: 23f.) Salman Rushdies *Midnight' Children*, Patrick Süskinds *Das Parfum* und Michel Tourniers *Le Roi Des Aulnes*. Die drei Werke spiegeln die Geschichte der Zeit durch das Medium des Geruchs wieder. Insbesondere ist es bei Süskinds *Das Parfum* bemerkenswert, dass seine tierische Existenz durch seine olfaktorische Begabung hervorgehoben wird und seine Suche des Leichengeruchs der Jungfrauen die Kolonisation des ‚Anderen‘ impliziert.

Aus zwei gegenübergestellten Motiven, Musik und Gewalttätigkeit bei der *Klavierspielerin* sowie Schönheit und Mord bei dem *Parfum*, bestehen die oben

⁶ Die folgend in Klammern gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Literatur von Patrick Süskinds *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, 1985.

⁷ Jacobson (1992) bezeichnet Patrick Süskinds *Das Parfum* als einen postmodernen Künstlerroman. Bemerkenswert vergleichen Whiting und Herzog (1994) E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* mit Süskinds *Das Parfum*, in denen die Protagonisten als Künstler betrachtet werden.

⁸ Siehe dazu Matzkowski, Kapitel 3.4.

dargestellten 'Künstlerromane'. Die vorliegende vergleichende Arbeit geht von den Gegensätzen in den Texten aus, um zu untersuchen, wie Erika als sexuell begehrende Grenzgängerin und Grenouille als ein von der Romantik geerbtes Extrem (Whitinger und Herzog 1994; Adams 2000), als schizophrene Gestalt (Moffatt 2001) bzw. als sozialer Grenzgänger⁹ die Kunst inszenieren.

2. Die Kunst der Perversität

Grenouille ist weder Scheusal noch Genie, sondern ein dazwischen existierendes "geniales Scheusal" (5). Erika ist weder eine Künstlerin noch eine Individualistin, sondern eine Klavierspielerin, die mit ihrer Mutter in der 'Wohnung' bleibt und sie „brauchen niemanden“ (17). Die Darstellungsweisen von Grenouilles Extrems des Genie-Scheusals und seiner tierisch-menschlichen Existenz, sowie Erikas tierischer Existenz mit der Unfähigkeit außerhalb der Wohnung „zum Krabbeln und Kriechen“ (18)¹⁰ passen zu dem kristevaschen Abjekt, das als "in-between" (Kristeva 1982: 4) definiert wird. Die Existenz als ein Da-zwischen-sein repräsentiert das weder-Subjekt-noch-Objekt (ebd., 1) und "[t]hrough that experience, which is nevertheless managed by the Other, "subject" and "object" push each other away, confront each other, collapse, and start again [...] (ebd., 18)." Ein Anderes wird zum Abjekt entwickelt. Das geniale Scheusal und die Klavierspielerin als Grenzgänger verkörpern sich als Abjekt mit vielfältigen Gegensätzen, wie Leben/Tod, Wahnsinn/Vernunft oder Ordnung/Chaos bei Grenouille und Künstlerin/Individualistin oder Äußerlichkeit/Innerlichkeit bei Erika, die ihn/sie von Geburt an begleiten.

Mit anderen Worten haben die beiden Protagonisten Mangel an etwas, was zu einer "abjection of self" (ebd., 5) führt, welche "would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being (ebd.)." Der

⁹ Siehe dazu Wangs Interpretation in Bezug auf Grenouille als Grenzgänger in „Solitude of the Outsider and the Perfect Ideal Life: Süskind's Novel *Das Parfum*“, 2011.

¹⁰ Erika wird als "ein Insekt in Bernstein" (18) beschrieben, das zugleich die Wohnung metaphorisiert. Die folgend in Klammern gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Literatur von Jelinek, Elfriede. *Die Klavierspielerin*, 2014.

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

Akt von “abjection of self”, genau wie der Akt des Aussetzens innerhalb der Texte, wird durch den Mangel initiiert, um ein ‘anderes’ Selbst zu entwickeln. Kristeva weist weiter darauf hin, dass “there is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language, or desire is founded (ebd.).” Aus dem Mangel heraus entstehen zwei Selbste in den Texten: der Mörder und die sadistische Klavierspielerin. Beide sind nach Kristeva Beispiele des Abjekts, “[...] it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility (ebd., 4).” Beide Abjekte überschreiten die eigene fragile Identität hin zu einer inszenierten Scheinwelt, einmal durch den Duft und einmal durch die Musik.

Der Duft und die Musik schaffen gemeinsam eine schöne Scheinwelt für das Abjekt, das als pervers in der Literatur behandelt wird. Dazu erklärt Kristeva: “The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them (Kristeva 1982: 15).” Über das Abjekt vollzieht sich die perverse Kunst, “it establishes narcissistic power while pretending to reveal the abyss [...] (ebd., 16).” Das Abjekt als Künstler verkleidet das Selbst in der olfaktorischen und musikalische Scheinwelt, um das Spiel der Verführung zu initiieren.

Dazu erwähnt Kristeva in *Baudelaire, or Infinity, Perfume, and Punk* (in *Tales of love*, 1987), dass das Individuum versucht, ins Exil zu gehen und als Abjekt zu werden, um das Selbst gegenüber den Anderen zu definieren. Mit ihrem Sadomasochismus geht Erika ins Exil. Ihr Körper repräsentiert die Natur und ist in diesem Sinne als Waffe gegen die familiäre Kultur, insbesondere die Mutter, die sie überwacht.

Im *Überwachen und Strafen* (1976) erklärt Foucault ein Machtverhältnis durch die Gefängnisform, Panopticon. Im Zentrum steht der Beobachter, um zu überwachen. Unter einer solchen Überwachung hat das Gesehene keinen Ausweg. Gleichermassen wird Erika immer von der Mutter im familiären Panopticon beobachtet und der von der Mutter verzichtende Grenouille im sozialen Panopticon wegen seiner Seltsamkeit. Es gibt ein Machtverhältnis zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten, das, wie Osinski (1998: 148) erläutert, als ein „Produkt eines

Kräftespiels zwischen Diskursen“ ist. Grenouille und Erika üben den Widerstand mit ihren Körperdiskursen gegen die Gefangenschaft der Gesellschaft, der Mutter oder der Menschenmassen aus. Widerstand ist nach Foucault die einzige Art und Weise gegen ein Machtverhältnis aufzubegehren. Erikas Widerstand wird in der Seinwelt mit dem Körper ausgeübt, während Grenouille den Leser in die Scheinwelt verführt, um die Reversibilität der Macht bzw. die baudrillarsche Implosion der Macht (Blask 2002: 17) zu demonstrieren.

Die baudrillardsche Verführung steht im Gegensatz zur Wahrheit in der Scheinwelt, in der Spiele des Scheins inszeniert werden (Blask 2002: 59). In diesem Sinn der Verführung steht das Böse nicht im Gegensatz zum Guten, sondern es verführt das Gute (ebd., 62). Der Gegensatz von Gut und Böse wird gestört, damit der Verführer dazwischen verortet werden kann, um zu spielen und um die Bedeutung der Opposition herauszufordern. Die Verführung ist in diesem Sinne ein leerer Signifikant wegen ihrer Reversibilität¹¹ (ebd., 46) bzw. ihres Nichtseins der Macht (ebd., 17).

3. Die Kunst der Perversität in *Das Parfum*

Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders wird durch die allwissende Perspektive erzählt¹². Im Gegensatz zum traditionellen Detektivroman ist der Mörder, Grenouille, dem Leser von Anfang an bekannt. Der Erzähler beschreibt ihn als ein Doppelgänger mit einem Talent auf einem spezifischen Gebiet, „dem flüchtigen Reich der Gerüche“ (5). Der Geruch als sein einzig entwickelter Sinn kann als Symbol dafür interpretiert werden: er hat keinen Geruch, aber riecht alle Gerüche¹³. Ersteres bezieht sich auf seinen Mangel an Identität und zweiteres auf seine Suche nach Identität. Um sich als einen Menschen erkennen zu können, stellt er seinen eigenen Geruch aus den Jungfrauen her, die er ermordet. Er wird aber nicht wegen des Mordes bestraft, weil die Masse vom hergestellten Duft bezaubert wird. Der

¹¹ Reversibilität ist die Übersetzung von Blask, der erklärt, dass das Prinzip der Reversibilität, „repräsentiert durch den symbolischen Tausch, löst den Gegensatz zwischen Realem und Imaginärem auf (S. 46).“ Das steht im Gegensatz zu Foucaultscher Machttheorie.

¹² In Bezug auf die Erzählweise, vgl. dazu Matzkowskis Erläuterung.

¹³ Siehe dazu Petropoulou S. 36.

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

Schöpfer von Düften (58) komponiert die Düfte auf seine chaotische Weise (117) in der ordentlichen Welt (104). Im Gegensatz zu Baldini als Handwerker (118) ist er ein Künstler. Er macht sich klein wie der Zeck (114) gegenüber der Masse, um der größte Parfumeur aller Zeiten (58) zu werden. Die Flüchtigkeit der geruchlichen Scheinwelt besteht aus den Gegensätzen, Chaos und Ordnung, Handwerker und Künstler, Tier und Mensch, Masse und Individuum, in denen “the superficial abyss of appearance” (Baudrillard 1990: 57) an den Anfang gesetzt wird, damit die äußere Erscheinung durch den hergestellten Duft den Sinn der Wahrheit verdecken und mit den Gegensätzen spielen kann¹⁴. Daraus ergibt sich der Abgrund der menschlichen Existenz.

Mit anderen Worten ist Grenouilles Duftwelt mittels seiner abjekten Existenz eine Welt der Gegensätze, in der er seine Macht durch sein Talent als Parfumeur ausübt. Der komponierte Gegensatz fungiert als ein Mittel zur Verführung. Der Duft ist das Zeichen der Verführung.

Nach Foucault ist Macht identisch mit der Kenntnis und hat keine Reversibilität, denn sie “like value, seeks to be irreversible, cumulative and immortal (Baudrillard 1990: 46).” Ganz im Gegenteil hat Grenouille keine Kenntnisse der handwerklichen Verfahren für die Duftstoffe, trotzdem praktiziert er die Macht. Das ist das Nichtsein der Macht, die Foucault fremd ist.¹⁵ Die Art Macht von Grenouille ist die “Implosion der Macht” (Blask 2002: 17), weil “die Macht nur noch da ist, um zu verbergen, dass sie eigentlich nicht mehr da ist (ebd.).” Das Nichtsein der Macht ist die Verführung durch “dieses Nichts von Mensch” (117). Nach Baudrillard ist Verführung “stronger than power because it is reversible [...] (1990: 46).” Der Parfumeur übt als ein Nichts (ebd.) seine Macht aus. Das Böse verkleidet sich, damit die Reversibilität ermöglicht wird. In diesem Sinne ist seine Macht verführerisch. Mit seiner chaotischen und unprofessionellen Manier (117) erwirbt er Kenntnisse der handwerklichen Verfahren (121) bei Baldini, um normal zu wirken und eine bürgerliche Existenz vorgeben zu können, damit er seine Leidenschaften ungestört verfolgen kann (ebd.). Er tauscht mit der Masse, die im Gegensatz zu seiner tierischen Existenz Macht hat, durch den

¹⁴ Krause weist in Bezug auf die Opposition darauf hin, Süskind verortet seinen Werk zwischen “popular culture and high art”, S. 347.

¹⁵ In Bezug auf Baudrillard und Foucault, vgl. Blask, S. 17.

Duft um. Der Duft ist neuartig und erschafft 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 [...] (112).” Seine anscheinend ohnmächtige und ekelhafte Existenz verführt die Masse. Die Ekelhaftigkeiten werden vergessen, aber die Masse gerät in eine ekelhafte Situation, in der sich die Masse ironischerweise wohl fühlt. Der Dualismus von Masse versus Individuum, oder ordentlich versus chaotisch verschwindet. Der Gegensatz von Chaos und Ordnung ist gestört und verkehrt. Das Chaos ist nicht mehr negativ, und die Ordnung ist nicht mehr unbedingt positiv. Gleicherweise ist das Böse kein Böses mehr. Stattdessen ist das Böse ein Verführer, der die Masse schrittweise in den Abgrund bringt.

Mit dem Prinzip der Reversibilität beispielsweise hat Mord nichts mit Moral oder Ethik mehr zu tun, weil Mord vom Parfumeur normalisiert wird. Moral oder Ethik implizieren nach Baudrillard “irreversible processes- that is the very meaning of their liberation (1990: 47).” Grenouille ist frei von abstrakten Begriffen¹⁶ und deswegen ist der Mord ein „reversible process“ (Ebd.). Er wiederholt den Prozess, um seine Prinzipien auszuüben und um sein Ziel zu erreichen. Seine Freiheit verdeutlicht die baudrillardsche Machttheorie, die grenzlos zu affirmieren ist, “damit sie sich in ihrer widerstandslosen Ausdehnung schließlich gegen sich selbst wendet.”¹⁷ Widerstand ist in diesem Sinne nicht zwangsläufig in der foucaultschen Machtrelation, sondern die Störung. Grenouille, das kristevasche Objekt, stört in der Opposition.

Grenouille ermordet die Jungfrauen, die Symbole der Reinheit und Schönheit, aber wird nicht bestraft, da das Gesetz in seinem Mord keine Rolle spielt. Was er verhüllt, ist vielmehr die von den Düften erschaffte Scheinwelt, die “das Volk in orgiastische und orgastische Verzückungen” (307) versetzt. Daraus folgt, dass umgekehrt die Masse zu “Menschentiere[n]” (304) wegen seiner von den Jungfrauen erschafften Düfte werden. Das ist die Realisierung der baudrillardschen Reversibilität¹⁸ der Macht von Grenouille, dem Menschentier. In dieser Scheinwelt

¹⁶ Süskind erzählt: “Recht, Gewissen, Gott, Freude, Verantwortung, Demut, Dankbarkeit usw. -was damit ausgedrückt sein sollte, war und blieb ihm schleierhaft (33).”

¹⁷ Blask, ebd.

¹⁸ Siehe dazu Anmerkung 11.

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

werden die Bedeutungen von Wahrheit oder Gesetz, die konkreten Begriffe, umgekehrt und verzweifelt gesehen. Die Wahrheit ist illusionär; das Gesetz ist spielerisch.

Die Reversibilität wird auch durch seine Begegnung mit vernünftigen Leuten konkret. Nach siebenjähriger Pause in einer Höhle sieht man ihn und hielt ihn für keinen richtigen Menschen, sondern eine Mischung aus einem Menschen und einem Bären, eine Art Waldwesen (177). Normalisierung lernt Grenouille z.B. von dem Marquis, "einzig und allein die paar Kleider, der Haarschnitt und das bißchen kosmetischer Maskerade" (186) kann er nutzen, um "eine Wirkung auf die äußere Welt [zu haben]" (ebd.), die er aber nicht durch die Augen hat, sondern die Nase. Was Grenouille sieht, bezieht sich auf die Kultur in der äußeren Welt. Das Äußere ist ihm egal. Er erkennt die Welt durch die Natur, durch seine Nase, insbesondere seine innere Welt. Das Innere möchte er sich entäußern, das er für wunderbarer hält als alles, was die äußere Welt zu bieten hat (140). Das ist eben der Geruch des Menschen, den er nicht hat. Sein Geruchstalent hat den vernünftigen Marquis, der Grenouille als einen kleinen dummen Menschen (189) nennt, verführt, seine letalfluidale Theorie (188) neu zu erkennen. Das heißt auch, dass Grenouilles Natur die Kultur des Marquis überwältigt.

Die von Grenouille geschaffenen Düfte, eine "Mischung" (193) von verschiedenen Gerüchen, sind verführerisch, um dazu die scheinbar ordentliche Welt zu stören. Seine Gestalt als Mischwesen ist ebenso eine Art Verführung, um die Reversibilität der Macht bzw. sein Nichtsein der Macht zu realisieren. Die gemischten Düfte von einem Mischwesen verhüllen die Absurdität der Welt, wo Ordnung oder Moral, die von Grenouille nicht verstandenen Begriffe, herausgefordert werden. Im Gegensatz zur Ordnung oder Moral impliziert die Verführung "a reversible, indeterminate order" (Baudrillard 1990: 22), durch die die Bedeutung der Wahrheit vernebelt wird bzw. scheitert. Daraus folgt die wahnsinnige Reaktion der Masse gegenüber des von Grenouille geschaffenen Duftes, eines aus den Jungfrauen ausgepressten Geruchs. Das Parfum als Kleid macht den kleinen Grenouille groß, der genau weiss, wie mächtig er bzw. der Duft ist. "Er besaß die Macht dazu. Er hielt sie in der Hand. Eine Macht, die stärker war als die Macht des Geldes oder die Macht des Terrors oder die Macht des Todes [...] (316)." Er kennt

die Macht der Nase genau. “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 (199).” Die Nase überwältigt die Augen und die Ohren, und “mitten in sie hinein ging der Duft, direkt ans Herz, und unterschied dort kategorisch über Zuneigung und Verachtung, Ekel und Lust, Liebe und Haß (ebd.).” Die Macht des Duftes durch die Nase liegt in der Umkehrung. Verachtung, Ekel und Haß sind in Grenouille nicht mehr negativ. Die Bedeutungen dieser Begriffe sind umgekehrt: Zuneigung, Lust und Liebe überwältigen Verachtung, Ekel und Haß. Daraus folgt, dass das Individuum, Grenouille, die Masse in den Wahnsinn führt. Das ist eben die baudrillardische Verführung. Die oberflächliche Erscheinung des Abjekts bzw. des Verführers, wie Singer erklärt, “has almost always been denied, derided or treated as frivolous, is recovered and, indeed, celebrated (1991: 146).”

Zuneigung, Lust und Liebe der Masse, gewonnen durch den Einsatz des Parfums, haben Grenouille gerettet. Er wird nicht von der Masse bestraft, “denn alle waren schuldig” (313). Die Masse repräsentiert die Kultur, in der bestimmte moralische Vorstellungen (312) vorherrschen. Im Gegensatz zur Kultur ist es die Natur, die ihn bestraft. Er wird von den Kannibalen aufgefressen, die kein schlechtes Gewissen verspüren (320) und keine moralischen Vorstellungen haben. Ebenso wie Grenouille gehören sie zu den Perversen. Ein Perverser “neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantages of them, the better to deny them (Kristeva 1982: 15).” Mit anderen Worten attackiert der Perverse immer wieder die Ordnung der Gegensätze, und kehrt die Gegensätze dadurch um. Das Gute kann böse sein, oder aber das Gute ist gut. Bestimmtheit gibt es im perversen Akt nicht. Wegen dieser Umkehrbarkeit ist Macht hier nicht foucaultsche Macht, sondern wegen ihrer Unbestimmtheit Macht der Verführung.

4. Die Kunst der Perversität in *Die Klavierspielerin*

Im Gegensatz zum traditionellen Künstlerroman ist es die Künstlerin Erika, die aber nicht anerkannt als ‘Künstlerin’ ist, sondern als Klavierlehrerin. Trotzdem ist sie

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

stolz auf ihre 'Kunst', mit der sie in den „Höhen künstlerischer Sauberkeit“ (35) sein kann. Erikas Leben beginnt in der ‚Wohnung‘ zusammen mit ihrer Mutter, die sie überwacht. „Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt. Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelwind, [...] (5).“ Erika versucht sich zwar von der Mutter zu verstecken, aber wie „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt“ (ebd.) ist sie immer gefangen. „Die Zeit um Erika herum wird langsam gipsern.“ (9) Das zeigt den Habitus, der im „Willen der Mutter“ (ebd.) besteht, die Erikas „Gewöhnungen“ (ebd.) bestimmen und zugleich Erika langsam „gipsern“. Der Habitus ist eine Handlungs- und Denkform, in der ein Körper sozialisiert worden ist, wie von Bourdieu (1984) erläutert. Erikas Handlungs- oder Denkform ist von der Mutter erworben. „ Die Mutter hat Erika schließlich zu dem gemacht, was sie jetzt ist (17).“ Es fehlen in ihrem Leben Männer, das heißt Liebhaber und ein Vater. Neben dem Job als Klavierlehrerin hat sie einen Mangel an Identität als Frau. Um aus dem Gefängnis bzw. Panopticon der Mutter zu entfliehen, sucht sie nach ihrer weiblichen Identität durch Sexualität, zuerst durch das Anschauen von Peepshows und Prostituierten, und dann durch eine sadistisch-sexuelle Beziehung mit Klemmer, ihrem Studenten. Daraus ergibt sich ein anderer Abgrund ihrer Existenz. Mit anderen Worten ist Erikas Kunstwelt mittels ihrer abjekten Existenz eine gefängnisähnliche Welt, gefangen von der Mutter und dem Mann. Widerstand übt sie anstatt durch Kunst durch Sexualität aus. Sie 'spielt' auf ihrem eigenen Leib; eine sadistische Neigung entwickelt sich, um einen Ausweg zu suchen.

Anders bei Grenouille, dem beliebten Genie mit dem Talent der Verführung der Menschenmassen durch Geruch, wird Erika von ihrer Mutter als Genie der Kunst bezeichnet (31), ist aber nicht beliebt bei den Menschenmassen. „Miese Menschenmassen umdrängen SIE ununterbrochen. [...] Der Pöbel bemächtigt sich nicht nur der Kunst ohne die leiseste Bezugsberechtigung, nein, er zieht auch noch in den Künstler ein.“ (25) Ironischerweise macht das Schicksal auch keine Pianistin aus ihr (33). Wenn Grenouille aus den Tiefen der Arbeiterschaft kommt, so kommt Erika aus den „Höhen künstlerischer Sauberkeit“ (35). Im Gegenteil steht der schmutzige und niedrigste Grenouille in den Höhen mit seiner Kunst, während Erika

als eine ‚Klavierspielerin‘ in den Tiefen ihrer Kunst verbleibt. Obwohl ihr Sauberkeitsinstinkt empfindlich ist (26), wird sie bloss als eine Klavierspielerin anerkannt. Die Mutter wählt für Erika früh einen künstlerischen Beruf, damit sie sich Geld herauspressen kann (29). Das heißt auch, dass die Mutter Erika als ihr Eigentum betrachtet. „Die Mutter schraubt, immer ohne vorherige Anmeldung, IHREN Deckel ab, fährt selbstbewußt mit der Hand oben hinein, wühlt und stöbert.“ (27) Daraus folgt, dass die Kunst das Leid schafft (29).

Wenn Geruch als Grenouilles spezifischer Körperdiskurs gilt, dann repräsentiert anstatt Hören (Musik) die Sicht den Körperdiskurs bei der Klavierspielerin, die ihre ‚Kunst‘ stört. Das erste Beispiel ist ihr Kleiderschrank, wo die schönen Kleider auf Erika warten bis sie am Abend nach Hause kommt. Heimlich wird sie die Kleider ausbreiten, vor den Körper drapieren, betrachten und ‚anschauen‘ (13). Die Kleider sind die einzigen Sachen, die ihr gehören, weil die Mutter zu dick für die Sachen ist. Sie sind die Kleiderleichen, aber trotzdem Erikas Eigentum. Kleider machen Leute, aber die Kleiderleichen machen Erika kaputt. Die Kleider werden nicht angezogen, sondern nur angeschaut. Das impliziert, dass Erika nie befriedigt wird. Das heimliche Anschauen spiegelt ihre „geheimen Wünsche“ (13) wieder, die weiterhin zum Leid führen.

Das zweite Beispiel ist die Peepshow und ihre Beobachtung der Prostituierten beim Geschlechtsverkehr. „Erika hebt ein von Sperma ganz zusammengebackenes Papiertaschentuch vom Boden auf und hält es sich vor die Nase. [...] Sie atmet und schaut und verbraucht ein bißchen Lebenszeit dabei. (63)“ Ihr empfindlicher Sauberkeitsinstinkt mit der Kunst ist beim heimlichen Zuschauen weg. Aber „sie ist eben so“ (60). Ohne die Anwesenheit der Mutter werden ihre geheimen Wünsche durch die perversen Neigungen erfüllt. Durch die nackten Anderen sieht sie nicht das äußere Selbst wie das vor dem Kleiderschrank, sondern das innere, was sie als eine Frau begehrt. Grenouille ist von Natur aus ohne Geruch, während Erika wegen der Mutter ihre natürliche Lust verliert. Ihr Mangel führt sie zur Peepshow für die Erfüllung der inneren Wünsche. Das Anschauen erregt die Innerlichkeit, die nicht durch die Kunst erfüllt werden kann, sondern die Sinne, verführt von dem Mann, der fühlt, „dass wir die Realität verachten und die Kunst wie die Sinne zu unserer alleinigen Realität machen. Für Beethoven und Schubert ist es vorbei, ich, Klemmer,

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

bin jedoch im Kommen. (140)“ Klemmers Ankunft deutet auf die mögliche Realisierung Erikas sinnlichen Begehrens hin.

Das letzte Beispiel ist die Verführung der Männlichkeit, dargestellt durch die Beziehung mit Erikas Student Klemmer, der „sie ihres Haltes, der Musik [beraubt] (138)“ und sie von der Peepshow in die Realität bringt. Die Beziehung beginnt aber nicht mit Erikas Anschauen, sondern Klemmers, der wie ein Raubvogel „steht da und schaut sie an“ (141), um zu „berauben“ (138). Klemmer vergleicht sich mit den Großen, Beethoven und Schubert, Erikas Glaube an Kunst, und verführt sie: „ich werde es gleich genauer ausführen, daß der Mensch erst dann seinen höchsten Wert erreicht, wenn er die Realität losläßt und sich in das Reich der Sinne begibt [...]. (140)“ Frech erzählt er weiter, „der Mann abstrahiert und trennt Wesentliches vom Unnötigen. (ebd.)“ Klemmers Identität als Student wird untergeordnet, während seine Identität als Mann sich dadurch ausdrückt, dass er „wünscht [...] sie zu erobern. (146)“ Er verführt Erika, um sie zu besitzen. Die Mutter besitzt von Natur aus Erika, während Klemmer von Kultur aus Erika besitzt, die Klemmer als „Ausgang“ (140) betrachtet. Der Mann ist kein Ausweg aus, sondern ein Eingang in die sadistische Gewalttätigkeit, die sie genießt und sie pervers macht.

Die Sicht als die Darstellungsweise der Verführung erklärt nicht nur das weibliche Begehren, sondern auch die Störung der Hörfähigkeit. Als eine Klavierspielerin soll Erika mit der Hörfähigkeit begabt sein. Ihr Hören wird untergeordnet und die Sicht kontrolliert ihre Sinne. Daraus ergibt sich ihre perverse Zuneigung, die ihre ‚Kunst‘ stört.

5. Zusammenfassende Bemerkung

In den Kräftespielen drücken Erika und Grenouille durch ihre visuellen und olfaktorischen Sinne gemeinsam die Kunst der Perversität aus. Es findet jeweils ein Entwicklungsprozess von Mangel zu Wahnsinn durch die perversen Körperdiskurse hindurch statt. Kleider machen Leute. In *Klavierspielerin* muss Erika auf ihre schönen Kleider wegen der Mutter verzichten. Weiterhin gibt sie später ihre Lust zum Anschauen von Kleidern wegen Klemmer auf. Allmählich wird sie mehr und mehr sadistisch und wahnsinnig, um ihr Begehren noch erfüllen zu können. Ebenso macht Parfum Leute, wenn man Parfum trägt. Aber im *Parfum* macht “ein so

nebensächliches und flüchtiges Ding” (200) die Leute wahnsinnig. Der Wahnsinn deutet auf den Abgrund der menschlichen Existenz. Wie Sieburg bezüglich des Abgrunds verdeutlicht: “Der Abgrund mochte schrecken oder locken, er mochte die Tiefe des eigenen Wesens sein oder Untergang bedeuten, [...]”¹⁹ Grenouille lockt, um mittels des nebensächlichen bzw. sinnlosen Duftes den Abgrund zu zeigen, der zugleich die Tiefe des menschlichen Wesens widerspiegelt. Erika wird gelockt, damit die tief innerliche Zuneigung des menschlichen Wesens erfüllt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass erstens Erika und Grenouille beide als kristevasches Objekt gelten können, das pervers ist, um ‘Kunst’ zu inszenieren, in der sich Kräftespiele ausdrücken. Zweitens erklären die beiden Autoren die Macht, das Nichtsein der Macht bei *Parfum* und das unumkehrbare Mutter-Tochter-Verhältnis bei *Klavierspielerin*, die in der Perversität lokalisiert wird. Mit dem Leib suchen die beiden ProtagonistInnen gemeinsam einen Ausweg aus dem Machtverhältnis.

¹⁹ Zitiert nach “Die deutsche Seele” in Bezug auf das Wort “Abgrund”, S. 14.

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

Literaturverzeichnis:

- Adams, J. (2000), Narcissism and Creativity in the Postmodern Era: The Case of Patrick Süskind's *Das Parfum*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 75 (4): 259-79.
- Baudrillard, J. (1990), *Seduction*. Trans. by Brian Singer. New York: New World Perspectives.
- Bethman, B. (2009), "*Obscene fantasies*": *Elfriede Jelinek's generic perversions*. Diss. University of Massachusetts Amherst.
- Blask, F. (2002), *Jean Baudrillard. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Bourdieu, P. (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Broich, U. (1997), Intertextuality. In: Johannes Willem Bertens, Hans Bertens, Douwe Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 249-55.
- Deleuze, G. (1986), *Kafka: toward a minor literature*. Trans. By Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota.
- Dorn, T. & R. Wagner. (2011), *Die deutsche Seele*. München: Knaus.
- Elias, A. (1996), The Postmodern Turn on (:): the Enlightenment. *Contemporary Literature* 37(4): 533-58.
- Foucault, M. (1976), *Überwachen und Strafen*. Übers. Walter Seitter. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Ghost, A. (2016), Musically Trained Torture: Violence and Pleasure in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. *Rupkatha Journal* Vol VIII, no 1: 78-85.
- Jacobson, M. (1992), Patrick Süskind's *Das Parfum*: A Postmodern Künstlerroman. *German Quarterly* 65 (2): 201-211.
- Janz, M. (1995), *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler.
- Jelinek, E. (2014), *Die Klavierspielerin*. 44. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Kecht, M. (1989), The victim as oppressor: Mirror structures in mother-daughter relations in recent German women's fiction. In *Cornelia Moore and Raymond Moody, Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Hawaii: University of Hawaii Press. 107-116.

- Kosta, B. (1993), Muttertrauma: Anerzogener Masochismus: Waltraud Anna Mitgutsch, Die Züchtigung und Elfriede Jelinek, Die Klavierspielerin. In Helga Kraft and Elke Liebs (ed.). *Mütter-Töchter-Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Stuttgart: Metzler. 243-67.
- Krause, E. (2012), In Search of the Maternal: Patrick Süskind's Perfume. *The Germanic Review* 87: 345–364.
- Kristeva, J. (1982), *Power of Horrors*. Trans. by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- (1987), *Tales of Love*. Trans. by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Liebrand C. (2006), Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Jelineks Roman Die Klavierspielerin. *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch*. Tübingen: Stauffenberg Verlag. 25-49.
- Matzkowski, B. (2011), *Königs Erläuterungen. Patrick Süskind Das Parfum*. Hollfeld: C. Bange Verlag.
- Milne, L. (1999), Olfaction, Authority, and the Interpretation of History in Salman Rushdie's *Midnight's Children*, Patrick Süskind's *Das Parfum*, and Michel Tournier's *Le Roi Des Aulnes*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 53(1): 23-36.
- Moffatt, E. (2001), Grenouille: A Modern Schizophrenic in the Enlightening World of *Das Parfum*. *Forum For Modern Language Studies* 37 (3): 298-313.
- Osinski, J. (1998), *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
- Paul, G. (2009), *Perspectives on Gender in Post-1945 German Literature*. Rochester, New York: Camden House.
- Petropoulou, E. (2005), Detektivliteratur und Psychoanalyse. Verbrechen, Begehren und die 'Bewegung des Signifikanten'. *Orbis Litterarum* 60(1): 26–43.
- Pintea, C. M. (2009), Semiotics of perfumes in Patrick Süskind's novel, *Perfume*. *Scientific Journal of Humanistic Studies* 1(1): 88.
- Rindisbacher, H. (1992), *The Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Singer, B. (1991), Baudrillard's Seduction. In A. and M. Kroker (eds), *Ideology and*

Die Kunst der Perversität: Die perverse Identität in Jelineks *Die Klavierspielerin* und Süskinds *Das Parfum*

- Power in the Age of Lenin in Ruins*. Montréal: New World Perspectives. 139-51.
- Solibakke, K. I. (2007), Musical Discourse in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. In: Matthias Piccolruaz Konzett and Margarete Lamb-Faffelberger (ed.). *Elfriede Jelinek: writing woman, nation, and identity: a critical anthology*. Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. 250-67.
- Süskind, P. (1985), *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.
- Wang, ML. (2011), Solitude of the Outsider and the Perfect Ideal Life: Süskind's Novel *Das Parfum* (邊緣人的孤寂與完美境界：徐四金的小說《香水》). *東吳外語學報*. 73-94.
- Whitinger, Raleigh G. und Herzog, M. (1994), Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi* and Süskind's *Das Parfum*: Elements of Homage in a Postmodernist Parody of a Romantic Artist Story. *German Quarterly*, 67(2): 222-34.
- Wright, E. (1991), An aesthetics of disgusts: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. *Paragraph* 14(2): 184-96.
- Woolley, J. (2007), Home truths: The importance of the uncanny for Patrick Süskind's critique of the enlightenment in *Das Parfum*. *German Life and Letters*, 60(2): 225-42.

本論文於 2019 年 8 月 27 日到稿，2019 年 10 月 22 日通過審查。