

DAS GENIE ALS PROTAGONIST IN PATRICK SÜSKINDS ROMAN *DAS PARFUM*
UND IN ROBERT SCHNEIDERS ROMAN *SCHLAFES BRUDER*

*Aber es steht nun einmal fest,
daß, wenn diese Erde ein [...] Genie
hervorbringt, die Menschheit
lange braucht, bis sie es merkt,
und daß sein Werk eine ganze
Reihe von Jahren gelesen und
verdaut werden muß, ehe man
seiner Größe gewahr wird.¹*

1. *Zum Begriff des Genies*

Das Genie, das lange Zeit das literarische Schaffen der Dichter des 18. Jahrhunderts, besonders der Stürmer und Dränger, geprägt hatte, scheint am Ende des 20. Jahrhunderts wieder aktuell zu sein. Interessant ist es in dieser Hinsicht festzustellen, daß gleich in zwei der neueren deutschen Romane, zwischen deren Erscheinen nur ein halbes Jahrzehnt liegt, jeweils ein Genie die Hauptrolle spielt. Es handelt sich hierbei um Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* (1985) und um Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* (1992).

Sowohl Patrick Süskinds, als auch Robert Schneiders obengenannter Roman sind beide unbestritten die größten Verkaufserfolge, die die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, sofern sie künstlerische Ambitionen verfolgt, in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren hervorgebracht hat.² Beide Romane haben das Motiv des Genies und der Geniewerdung gemeinsam.

¹ Eco, Umberto: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt*. Heidelberg 2000. EA Mailand 1977. S. 23.

² Vgl. Moritz, Rainer: *Nichts Halbherziges. Schlafes Bruder*. Das (Un-)Erklärliche eines Erfolges. In: Moritz, Rainer (Hrsg.): *Über Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig 1996. S. 11. (Kurztitel: Materialien)

Jeweils der innere und äußere Werdegang eines zunächst verkannten Genies wird in seinen verschiedenen Lebensstationen dargestellt und endet schließlich mit seinem Scheitern und Tod. Bevor ich auf die beiden Romane näher eingehe, sehe ich es für sinnvoll an, zunächst einmal kurz den Geniebegriff zu skizzieren und wichtige verschiedene Auffassungen von Genialität zu umreißen.

In einem der Standardlexika wird der Geniebegriff wie folgt beschrieben:

In Deutschland seit dem 18. Jahrhundert Bezeichnung für höchste schöpferisch-geistige Begabung (im Unterschied zum Talent: überdurchschnittliche Begabung für bestimmte geistige oder motorische Fähigkeiten).³

Etymologisch gesehen wird das französische Wort *génie* vom lateinischen *genius* = Schutzgeist, spätlateinisch = schöpferische Begabung abgeleitet. Zugleich wird *Genie* aber auch auf das lateinische Wort *ingenium* = Charakter, Begabung, Geist, Witz, zurückgeführt.⁴ Angenommen wird ebenso, daß in der römischen Mythologie mit *genius* wohl ursprünglich die vergöttlichte männliche Zeugungskraft personifiziert wurde. Spätestens unter platonischem Einfluß weitete sich die Bedeutung auf den jedem Menschen innewohnenden unsichtbaren Schutzgeist aus, wobei dann auch kollektive Orte (*genius loci*) als Träger eines *Genius* verstanden werden konnten. Als Symbolfigur mit verschiedenen Eigenschaften, Werten und Personen findet der *Genius* seit der Antike, vor allem aber in der Renaissance, in der bildenden Kunst häufig Verwendung.⁵

Der Geniebegriff, wie wir ihn heute kennen, wurde zum größten Teil im Zeitraum der kulturhistorischen Entwicklung des 18. und 19. Jahrhunderts

³ Das große Fischer Lexikon. Frankfurt a.M. 1977. EA Lexikographisches Institut. München 1975. S. 2142.

⁴ Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin 1989. S. 537.

⁵ Vgl.: Richter, Gert: Lexikon der Mythologie. München 1998. S. 109. Vgl. dazu auch Krebs, Jakob: Zum Begriff des Genies. Über eine Sammlung von Ideen willkürlich ausgewählter Geisteswissenschaftler. In: www.uni-frankfurt.de/fb09/kunstpaed/indexweb/frankfurt/referate.htm.

geprägt.⁶ Von der Aufklärung bis hin zur Romantik ist das Genie der überragende Ausnahmemensch, der sich durch seine Originalität und Schöpferkraft auszeichnet und somit das erstrebte Ideal wird.

Kant, Verfechter der Vernunft und des Verstandes, der die Aufklärung stark beeinflusste, nennt den genialen Menschen einen „Günstling der Natur“. Seiner Auffassung nach ist Genie die angeborene Gemütslage, durch welche die Natur nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibt. Als erste Eigenschaft des Genies nennt er Originalität, welche der Nachahmung entgegensetzen sei. Er folgert, daß Lernen nichts anderes als Nachahmen ist und daß Gelehrigkeit daher keine Fähigkeit ist, die einem Genie zukommt. Welche Attribute auch immer man einem Genie zuschreibt, sie sind nach Kant angeboren und nicht erlernbar.

In der literarischen Epoche des Sturm und Drang, welche auch als ‚Geniezeit‘ bezeichnet wird, stellt sich die junge Generation gegen die verstandesbetonte, parallel verlaufende Aufklärung. Der Genie-Begriff ist besonders bedeutsam im Geniekult des Sturm und Drang, welcher eine Verherrlichung der Leidenschaft und des Originalgenies, das sich gegen jede Art von Autorität richtet, hervorbrachte. In diesem Sinne stellt sich das künstlerische Genie gegen alle Traditionen und Regeln, überwindet sie und stellt selbst neue Regeln für das künstlerische Schaffen auf. Goethes Prometheus-Figur ist als exemplarisch für den Genie- und Künstlerbegriff des Sturm und Drang zu sehen. Prometheus lehnt sich rebellisch gegen einen Herrschergott auf und betont den Eigenwert seiner Individualität. Als Krönung wird er selbst zum Schöpfer, wenn er Statuen nach seinem Ebenbild erschafft. In Anknüpfung an Hamann und Herder sowie den Geniekult des Sturm und Drangs sieht Goethe das Genie als gestaltschaffende Begabung höchsten Ranges. Schiller vermutet schöpferische Naivität als Begabung und auch Nietzsche sieht schöpferische Kindhaftigkeit als eine der Hauptquellen des Genies an.

⁶ Siehe zum Begriff des Genies auch im folgenden: Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart 1984. S. 165f.; Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1979. S. 305; Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. 2 Bände. Darmstadt 1988.

In der Klassik und Romantik wurde die Anschauung entwickelt, das Genie als der schlechthin schöpferische Mensch sei die Vollendung des Menschen überhaupt. Sie wurde im 19. Jahrhundert von der Auffassung übersteigert, der Sinn der Geschichte der Menschen liege in der Erzeugung von Genies (u.a. Schopenhauer, Nietzsche). Seit der Antike bis zu neuerer Zeit wurde der Versuch unternommen, Genie und Wahnsinn in Beziehung zu setzen. So spricht Platon vom „göttlichen Wahnsinn“ der Dichter und meint damit die nach unmittelbarer Gestaltung drängende Intuition.⁷

Anhand der hier zu untersuchenden Romane, deren Handlungen in der Vergangenheit im 18. Jahrhundert des vorrevolutionären Frankreich bzw. im Vorarlberg des frühen 19. Jahrhunderts spielen, soll nun erforscht werden, auf welche Art und Weise das Genie in beiden Romanen dargestellt wird. Kein Anliegen dieses Beitrags ist es, die Aspekte des Genies auf die jeweiligen Protagonisten zu übertragen, sondern das Hauptanliegen liegt darin, die mir wichtig erscheinenden Lebensstationen, einschneidenden Ereignisse und Wesenseigenschaften der jeweiligen genialen Protagonisten zu verfolgen und herauszuarbeiten. Nach der Untersuchung des jeweiligen inneren und äußeren Werdegangs des Genies sollen sie, anhand von einigen mir wesentlich erscheinenden Aspekten, miteinander verglichen werden, wobei festgestellt werden soll, wie sich das Genie als Protagonist im neueren deutschen Roman präsentiert.

2. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“

Schauplatz des Geschehens im Roman ist das vorrevolutionäre Frankreich, in dem uns der Protagonist Jean-Baptiste Grenouille, gleich auf der ersten Seite, in einem spannungsgeladenen, widersprüchlichen, kontrastiven Feld vorgestellt wird:

Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen

⁷ Weitere Stationen des Geniegedankens beschreiben Werner Frizen und Marlies Spancken in ihrem Aufsatz: Patrick Süskind: *Das Parfum*. (s. Literaturverzeichnis) Darin beleuchten Frizen und Spancken kulturhistorische Parallelen zu Süskinds Roman *Das Parfum*, in dem die Hauptfigur Grenouille mit den Attributen eines Genies des 18. und 19. Jahrhunderts von seinem Konstrukteur ausgestattet wurde.

Epoche gehörte. Seine Geschichte soll hier erzählt werden. Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name im Gegensatz zu den Namen anderer genialer Scheusale, wie etwa de Sades, Saint-Justes, Fouchés, Bonapartes usw., heute in Vergessenheit geraten ist, so sicher nicht deshalb, weil Grenouille diesen berühmteren Finstermännern an Selbstüberhebung, Menschenverachtung, Immoralität, kurz an Gottlosigkeit nachgestanden hätte, sondern weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterläßt: auf das flüchtige Reich der Gerüche. (P 5)⁸

Mit den beiden Eigenschaften „genial“ und „abscheulich“, die dann zusammen wieder im 2. Satz kombiniert als „geniales Scheusal“ erscheinen, deutet der Erzähler auf zwei gegensätzliche Vorstellungsbereiche hin und kündigt einen krassen Kontrast als wesentliches Strukturmerkmal in der Persönlichkeit Grenouilles an. Bereits in den äußerlichen Umständen seiner Geburt findet man diesen Kontrast konkretisiert. Grenouille, das spätere Geruchsgenie, das selber keinen Geruch ausströmt, wird gerade in Paris, „am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“ (P 37) und dort noch an einem besonders übelriechenden Ort, einem Fischmarkt, der neben einem von Leichengestank überquellenden Friedhof liegt, geboren.

Unter einem Fischschlachtisch entbunden, wird er von seiner Mutter mit dem Fischmesser abgenabelt und zu den blutigen Fischabfällen geworfen, um das Schicksal seiner früher geborenen Geschwister zu teilen und dort zu verrecken. Durch einen Schrei macht er jedoch auf sich aufmerksam:

Man entdeckte unter einem Schwarm von Fliegen und zwischen Gekröse und abgeschlagenen Fischköpfen das Neugeborene. (P 9)

Mit diesem Schrei verurteilt Grenouille seine Mutter zur Kindermörderin und überantwortet sie demzufolge dem Schafott. Da Grenouilles Mutter im Roman als eine Figur vorgestellt wird, die weder von ethischen Normen noch von staatlichen Gesetzen in irgendeiner Weise berührt ist, hat sie⁹ dieses Ende wohl verdient:

Grenouilles Mutter, die noch eine junge Frau war, gerade Mitte zwanzig, die noch ganz hübsch aussah und noch fast alle Zähne im Mund hatte und auf dem Kopf noch etwas Haar

⁸ Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1994. Aus dieser Ausgabe wird immer zitiert, wobei mit der Sigle „P“ darauf verwiesen wird.

⁹ Vgl. Hallet, Wolfgang: *Das Genie als Mörder*. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: *Literatur für Leser* 3/4. 1989. S. 275-288. Hier S. 276. (Kurztitel: Hallet: *Genie als Mörder*)

und außer der Gicht und der Syphilis und einer leichten Schwindsucht keine ernsthafte Krankheit; die noch hoffte lange zu leben, vielleicht fünf oder zehn Jahre lang, und vielleicht sogar noch einmal zu heiraten und wirkliche Kinder zu bekommen als ehrenwerte Frau eines verwitweten Handwerkers oder so [...]. (P 8)

Auffallend ist, daß Süskind hier literaturhistorisch das Motiv der Kindermörderin in seine Geschichte einwebt, welches als Wegweiser zu einem literatur- und ästhetikgeschichtlichen Schauplatz fungiert, „auf dem wir schon bald auch dem Protagonisten als wahren Stürmer und Dränger begegnen sollen.“¹⁰

Den Schrei, mit dem Grenouille seine Mutter dem Schafott überantwortet, deutet der Erzähler später als bewußte Handlung, die einzig allein von seinem Überlebenswillen zeugte. Es

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)

Dieser zähe Überlebenswille Grenouilles und sein Kampf um die Anerkennung als vollwertiger Mensch begleitet ihn auch weiterhin nach der Geburt.

Während seiner Pflegezeit bei Madame Gaillard, die ihn nur aus materiellen Vorteilen bei sich behält, lebt er als Außenseiter unter den anderen Kindern, gedeiht bei den wäßrigsten Suppen und übersteht alle Krankheiten. Genauso übersteht er auch die menschenunwürdigen Verhältnisse beim Gerber Grimal, der ihn auf menschenverachtende Weise ausbeutet. Notgedrungen muß der so be- oder mißhandelte Grenouille seine animalische Existenz akzeptieren und auf Liebe, Mitleid und alle Menschlichkeit verzichten:

Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe – oder wie diese ganzen Dinge hießen, deren ein Kind angeblich bedurfte – waren dem Kinde Grenouille völlig entbehrlich. (P 28)

Diese Zähigkeit wird vom Erzähler mit dem Bild des Zecks, das als Leitmotiv den ganzen Roman durchzieht, verdeutlicht. Obwohl Grenouille, gleich dem Zeck, zwar äußerlich klein und häßlich, durch Narben und einen leicht

¹⁰ Hallet weist hier auch auf auffallende Vergleiche in der Geburtsbeschreibung bei G. A. Bürger hin. Hallet: *Genie als Mörder*. A.a.O. S. 276.

verkrüppelten Fuß verunstaltet ist, kann er mit den kleinsten Nahrungsmengen überleben:

Er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck, der still auf einem Baum sitzt und von einem winzigen Blutströpfchen lebt, das er vor Jahren erbeutet hat. (P 27)

Für Grenouille spielten bei seinem Kampf ums Überleben moralische Fragen, ethische Normen und Gesetze keine Rolle. Einerseits hatte er dafür keine entsprechenden maßstabgebenden Vorbilder, denen er im Kontakt mit anderen Menschen nacheifern konnte und die ihm den angemessenen Umgang mit seiner Umgebung ermöglichten, andererseits fehlten ihm die Grundlagen einer sprachlichen Verständigung. So spricht er erst mit vier Jahren als sein erstes Wort mit Verweis auf seine Mutter und seinen Geburtsort das Substantiv „Fische“ (P 31) aus. Auch weiterhin benutzt er die Sprache vor allem dazu, sich von ihm überwältigenden Geruchseindrücken zu befreien, indem er die Geruchssubstanz beim Namen nennt:

Mit Wörtern, die keinen riechenden Gegenstand bezeichneten, so der Erzähler, mit abstrakten Begriffen also, vor allem ethischer und moralischer Natur, hatte er die größten Schwierigkeiten. Er konnte sie nicht behalten, verwechselte 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 33)

Auch der Besuch in der Pfarrerschule brachte ihm nur wenig ein, denn er „lernte ein bißchen buchstabieren und den eignen Namen schreiben, sonst nichts. Sein Lehrer hielt ihn für schwachsinnig.“ (P 35) So ist es nicht verwunderlich, daß Grenouille nach seinem ersten Mädchenmord keine Schuldgefühle hat und die körperliche Gestalt seines Opfers schon bald vergißt. Das Scheusal Grenouille hat im „Kuddelmuddel seiner schwarzen Seele“ (P 55) keinen Platz für moralische Werte und Regung des Gewissens. Für alle Entbehrungen und Entsagungen wird er durch eine reiche Innenwelt entschädigt, die Welt der Gerüche und Düfte. So verschlossen er gegenüber der Außenwelt ist, so wißbegierig, neugierig und offen ist er in seinem Innern:

dort spielt sich sein eigentliches Leben ab: in der Entdeckung und Entwicklung seiner wundersamen olfaktorischen Begabung trainiert er seine analytischen Fähigkeiten, sein

Gedächtnis und seine Phantasie, wird er zum leidenschaftlichen Jäger und Sammler von Gerüchen.¹¹

Bei der Beschreibung dieses Prozesses und der Erfassung von Gerüchen werden ihm die Grenzen der Sprache besonders bewußt:

daß Erde, Landschaft, Luft, die von Schritt zu Schritt und von Atemzug zu Atemzug von anderem Geruch erfüllt und damit von anderer Identität beseelt waren, dennoch nur mit jenen drei plumpen Wörtern bezeichnet sein sollten – all diese grotesken Mißverhältnisse zwischen dem Reichtum der geruchlich wahrgenommenen Welt und der Armut der Sprache, ließen den Knaben Grenouille am Sinn der Sprache überhaupt zweifeln; und er bequeme sich zu ihrem Gebrauch nur, wenn es der Umgang mit anderen Menschen unbedingt erforderlich machte. (P 34)

Das von Grenouille konstatierte „Mißverhältnis zwischen dem Reichtum der geruchlich wahrgenommenen Welt und der Armut der Sprache“ (P 34) stört sein Vertrauen in die Sprache, die er künftig nur noch zu unumgänglicher Verständigung mit anderen Menschen nutzt.¹²

Mit sechs Jahren tritt er aus der Phase des Sammelns und Trennens heraus und ist soweit, daß er die von ihm gesammelten Gerüche „in seiner bloßen Phantasie untereinander neu zu kombinieren verstand und dergestalt in sich Gerüche erschuf, die es in der wirklichen Welt gar nicht gab.“ (P 34) Zu bemerken ist hier, daß der Erzähler Grenouilles Talent mit der Begabung eines „musikalischen Wunderkindes“ (P 35) vergleicht, das „den Melodien und Harmonien das Alphabet der einzelnen Töne abgelauscht hatte, um nun selbst vollkommen neue Melodien und Harmonien zu komponieren.“ (P 35) Beim Gerber Grimal entwickeln sich Grenouilles olfaktorische Fähigkeiten, weil Grenouille, nun 12 Jahre alt, einen halben Sonntag Ausgang bekommt und nun beginnt, einerseits unbekannte Gerüche „mit der Leidenschaft und Geduld eines Anglers“ (P 45) zu jagen und zu sammeln, andererseits komplexe Gerüche in ihre Grundgerüche zu zerlegen und in seiner Phantasie neu zu kombinieren:

Freilich herrschte in der synthetisierenden Geruchsküche seiner Phantasie, in der er ständig neue Duftkombinationen zusammenstellte, [...] noch kein ästhetisches Prinzip. Es waren

¹¹ Ebd., S. 277.

¹² Vgl. Reisner, Hanns-Peter: Lektürehilfen. Patrick Süskind *Das Parfum*. Stuttgart 1998. S. 32. (Kurztitel: Reisner: Parfum)

Bizzarrien, die er schuf und alsbald wieder zerstörte wie ein Kind, das mit Bauklötzen spielt, erfindungsreich und destruktiv, ohne erkennbares schöpferisches Prinzip. (P 48f.)

Den entscheidenden Impuls für die Herausformung und Förderung der Genialität Grenouilles gibt ihm die Begegnung mit dem Mädchenduft, der sodann zu seinem ersten Mord führt. Dieser erste Mord wird im 8. Kapitel geschildert, das mit der Darstellung eines prächtigen Feuerwerks beginnt, welches anlässlich des Geburtstags des Königs gegeben wird. Gelangweilt und ungerührt reduziert Grenouille das Ereignis auf seine Grundessenz und stellt fest:

Was da in verschwenderischer Vielfalt funkelte und sprühte und krachte und pffif, hinterließ ein höchst eintöniges Duftgemisch von Schwefel, Öl und Salpeter. (P 50)

Als er sich bereits auf dem Heimweg befindet, wird ihm jedoch ein „Duft zugeweht, ein Duftatom, nein noch weniger. Eher die Ahnung eines Duftes“ (P 50). Aus dem Instinkt des Genies heraus begreift Grenouille, daß dieser Duft „der Schlüssel zur Ordnung aller anderen Düfte“ (P 50) ist. In dem sonst gefühlskalten Grenouille werden mit der Entdeckung dieses Duftes die tiefsten Gefühle geweckt. Ihm wird „schlecht vor Aufregung“ (P 51) und es überfällt ihn eine „gräßliche Angst“ (P 51), diesen Duft, und damit die „Ruhe seines Herzens“ (P 51), zu verlieren. Die Leere der hier dargestellten Pracht wird aber vollends erst dann spürbar, wenn Grenouille gleichsam im Gegenzug seine eigene Ästhetik entwickelt, nämlich mit der Begegnung des Schönen schlechthin, der absoluten Schönheit¹³, denn der ihm zuwehende Mädchenduft

war das höhere Prinzip, nach dessen Vorbild sich die anderen ordnen mußten. Er war die reine Schönheit. (P 55)

Der Radikalität des Genies wird hier deutlich Ausdruck verliehen: „Für Grenouille stand fest, daß ohne den Besitz des Duftes sein Leben keinen Sinn mehr hatte.“ (P 55) Seine Besessenheit geht sogar soweit, daß er für den Besitz dieses Duftes vor einem Mord nicht zurückschreckt, ja dieser Duft für ihn „eine Zauberformel“ (P 55) wird, nach der er sich richtet, „ein Kompaß für sein zukünftiges Leben“ (P 57). Deutlich erkennt er die „Richtung seines Schicksals“ (P 58) und hat nun ein Ziel vor Augen, nämlich „die Welt der

¹³ Vgl. Hallet: Genie als Mörder. A.a.O. S. 278.

Düfte zu revolutionieren.“ (P 56) Mit dem Duft des Mädchens ändert sich Grenouilles Leben also schlagartig und ihm ist, als würde er neu geboren. Sie gibt ihm nicht nur einen Sinn und ein Ziel, sondern beendet seine bisherige animalische Existenz. Und seine Menschwerdung beginnt:

Was Glück sei, hatte er in seinem bisherigen Leben nicht erfahren. Er kannte allenfalls sehr seltene Zustände von dumpfer Zufriedenheit. Jetzt aber zitterte er vor Glück und konnte vor lauter Glückseligkeit nicht schlafen. 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. (P 57)

Mit der Erfahrung des Mädchenduftes erkennt Grenouille seine eigene Genialität, die ihm alle Kräfte gibt, sich selber zum Schöpfer zu erheben:

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)

Im neunten Kapitel verläßt Süskind die Innenwelt seiner Hauptfigur und widmet sich ihrem späteren Arbeitgeber, dem Parfumeur Baldini. Auffallend ist, daß dieser in die Romanhandlung eingeführt wird, noch bevor Grenouille mit ihm Bekanntschaft schließt, was die Möglichkeit bietet, die Außenwelt, auf die das Genie fortan treffen wird, näher zu betrachten. Es handelt sich dabei um die Welt der Kaufleute, der Handwerker und der Hoflieferanten, die miteinander konkurrieren und sich gegenseitig ausstechen wollen. Baldini selbst steht in Konkurrenz zu einer beträchtlichen Anzahl junger Parfumeure, die nicht nach althergebrachten Regeln der Handwerkskunst arbeiten, sondern zügellos erfinden und kreieren. Baldini „wollte gar kein Erfinder sein. Erfindung war ihm suspekt, denn sie bedeutete immer den Bruch einer Regel.“ (P 67) Alles ‚Neue‘, wie die Möglichkeit wissenschaftlich-rationaler Erkenntnis und Methodik, sowie jede analytische Betrachtungsweise und alle aus ihr resultierenden Neuerungen¹⁴, werden von ihm als für die Gesellschaft verderblich und ins Chaos führend abgelehnt:

Diese Diderots und d’Alemberts und Voltaires und Rousseaus und wie die Schreiberlinge alle hießen [...] haben es wahrhaft geschafft, ihre eigne perfide Ruhelosigkeit, die schiere Lust am Nichtzufriedensein und des um alles in der Welt Sichnichtbegnügenkönnens, kurz:

¹⁴

Ebd., S. 280.

das grenzenlose Chaos, das in ihren Köpfen herrscht, auf die gesamte Gesellschaft auszudehnen! (P 74)

Angesichts seiner antiaufklärerischen und konservativen und antirevolutionären Haltung entwickelt sich bei ihm tiefe Resignation, weil er weder irgendeinen Neuerungswillen noch auch Kreativität besitzt und nur bloße Imitate der Kreationen seines Konkurrenten Pelissier herstellen kann. Zur wahren Genialität wie zu Kreativität und handwerklicher Selbständigkeit ist er nicht fähig. Man kann erkennen, daß Baldini als eine Gegenfigur zu Grenouille betrachtet werden kann, deren Rolle darin besteht, nicht als Gegenspieler, sondern eher als Ergänzung zu fungieren, um so Grenouilles Genialität in mehrfacher Hinsicht zur Geltung zu bringen und zu unterstreichen. Mit Grenouille und Baldini treffen ein Genie und ein konventioneller Geist aufeinander. Während Baldini die Fähigkeiten des Genies ökonomisch verwertet, macht Grenouille im Prozess der Zivilisation vom Tier zum Menschen weitere Fortschritte. In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, sich ein Bild von der äußerlichen Erscheinung Grenouilles zu machen, was in diesem Kapitel besonders stark zu erkennen ist.

Wenn man das Aussehen Grenouilles betrachtet, stellt man fest, daß Grenouille bisher als denkbar unscheinbar und unauffällig, als „nicht besonders groß, nicht stark, zwar häßlich, aber nicht so extrem häßlich, daß man vor ihm hätte erschrecken müssen“ (P 31), geschildert wurde. Die Folgen der harten unmenschlichen Lebensbedingungen und der überstandenen Krankheiten prägen seine Motorik und sein Aussehen. So charakterisieren ihn ein hinkender Gang und Narben im Gesicht, die „ihn entstellten und noch häßlicher machten, als er ohnehin schon war.“ (P 42) Nachdem Grenouille sein eigenes Lebensziel gefunden hat und sich aktiv nach außen wendet, wird auch sein körperliches Erscheinungsbild und die Wirkung auf seine Umwelt zunehmend bedeutsamer. Mit Grenouilles Erscheinen vor dem Geschäft des Parfumeurs Baldini werden neben Kommentaren des Erzählers auch die Eindrücke Baldinis wiedergegeben. Der Parfumeur Baldini nimmt Grenouille als „ein Kind“ (P 87) oder einen „halbwüchsigen Jungen“ (P 87) mit „kleiner Gestalt“ (P 87) wahr. Sein Gesicht hatte

ängstlich lauernde Augen. Seine Haltung war geduckt. Es schien, als verstecke er sich hinter seinem vorgehaltenen Arm wie einer, der Schläge erwartet. (P 87f.)

Der „kleine verwachsene Mensch“ (P 92) strahlt zusammen mit der hektischen Gestik etwas Unheimliches aus. Bemerkenswert ist, daß Grenouille auffallend häufig mit Tiernamen wie „kleine schwarze Kröte“ (P 96, auch P 97), „Gnom“ (P 98 / P 116) oder auch „schwarze Spinne“ belehnt wird. In diesem bildhaften Kontext ist auch die eigentliche Namensgebung zu deuten: dem französischen Wort „Grenouille“ entspricht das deutsche Wort „Frosch“. Gleichzeitig aber verfügt der ängstlich lauerrnde Gnom, der als greisenhafter Knabe beschriebene Grenouille, der seine Worte eher herauspreßt und schlangenhaft zischelt, was ebenso auf den animalischen Wesenszug Grenouilles verweist, über ein geradezu „unheimliches Selbstbewußtsein“ (P 92f.) und eine Entschiedenheit bei der Verwirklichung seiner Vorsätze. So überkommt Grenouille bereits beim Betreten von Baldinis Parfümerie

der Gedanke, daß er hierher gehöre und nirgendwo anders hin, daß er hier bleiben werde, daß er von hier die Welt aus den Angeln heben würde. (P 90)

Um diese Entschiedenheit zu betonen, wird vom Erzähler wieder das Bild des Zecks herangezogen:

es handelte sich ja auch nicht um eine Hoffnung, die sich in Grenouilles unbescheidenen Gedanken ausdrückte, sondern um eine Gewißheit. Der Zeck hatte Blut gewittert. Jahrelang war er still gewesen, in sich verkapselt, und hatte gewartet. Jetzt ließ er sich fallen auf Gedeih und Verderb, vollkommen hoffnungslos. Und deshalb war seine Sicherheit so groß. (P 90)

Man kann erkennen, daß die Lehre bei Baldini für Grenouilles Entwicklung zwei wesentliche Funktionen hat. Zum einen lernt er die Grundtechniken des Parfümiersens,

die handwerklichen Verfahren, nach denen man Duftstoffe herstellte, isolierte, konzentrierte, konservierte und somit für eine höhere Verwendung überhaupt erst verfügbar machte (P 121)

Auf der anderen Seite verleiht ihm die Lehre bei Baldini 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)

Von dem materiellen Gewinn, den Baldini mit seinen Kompositionen erzielt, profitiert Grenouille nicht. Dieser Gewinn interessierte ihn auch

überhaupt nicht, sondern es kommt ihm hauptsächlich darauf an, als braver Geselle getarnt, sich der „konventionellen Sprache der Parfümerie“ (P 120) zu bedienen, was insofern den eigentlichen Profit für Grenouille bedeutet. Deshalb gerät Grenouille auch, trotz seiner bewiesenen Zähigkeit, in ernste Lebensgefahr, als er annimmt, daß die Kenntnisse über die Destillation, die er von Baldini erlernt, für die Verwirklichung seiner Ambitionen unzureichend sind. Es ergreift ihn eine schwere Krankheit, von der erst dann geheilt wird, als ihm Baldini die weiteren Möglichkeiten zur Duftgewinnung nennt. Hallet faßt hier richtig zusammen, daß der Eintritt in die Lehre den Beginn der gesellschaftlichen und insofern auch anerkannten Existenz Grenouilles, so etwas wie den Beginn seiner Sozialisation, ohne die eine Realisierung seiner großen Vision undenkbar bleibt¹⁵, markiert.

Mit der Wanderung nach Grasse beginnt für den 18jährigen Grenouille ein neuer Lebensabschnitt. Je mehr er sich von Paris entfernt, desto freier ist sein Atmen und desto wohler fühlt er sich: so

atmete er immer leichter, ging er immer beschwingteren Schritts und raffte sich sogar sporadisch zu einer geraden Körperhaltung auf, so daß er von ferne betrachtet beinahe wie ein gewöhnlicher Handwerksbursche aussah, also wie ein ganz normaler Mensch. (P 148)

Dem „Kompaß seiner Nase folgend“ (P 151) wandert er immer weiter, bis er schließlich an dem „menschenentferntesten Punkt des ganzen Königreichs [...] auf dem Gipfel eines zweitausend Meter hohen Vulkans namens Plomp du Cantal“ (P 152) landet. Auf seinem Weg in die Einsamkeit kommt Grenouille zu der Erkenntnis, daß er weit entfernt von den Menschen erst sein richtiges Glück finden würde:

Bisher hatte er immer geglaubt, es sei die Welt im allgemeinen, von der er sich wegkrümmen müsse. Es war aber nicht die Welt, es waren die Menschen. Mit der Welt, so schien es, der menschenleeren Welt, ließ es sich leben. (P 148f.)

So wandert Grenouille entgegen der menschlichen Gewohnheit bei Nacht, „denn sie ähnelte der Welt seiner Seele“ (P 151).

¹⁵ Vgl. ebd., S. 281.

In der Einsamkeit und Finsternis der Höhle auf dem Gipfel des Berges „genügte [er] sich selbst“ (P 157) und mit einem „Gefühl heiliger Scheu“ (P 156) werden in ihm die höchsten Glücksgefühle hervorgerufen:

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. Es mochte draußen die Welt verbrennen, hier würde er nichts davon merken. Er begann still zu weinen. Er wußte nicht, wem er danken sollte für so viel Glück. (P 156)

In einer Art ‚inneren Durchlebens‘ geht er in seiner Phantasie nochmals die Phasen seines Lebens, wie in einem „Seelentheater“ (P 168), durch. In seinem „inneren Imperium“ (P 158) erinnert er sich an

den feindlichen, dampfigen Dunst der Schlafstube von Madame Gaillard, das ledrig verdorrte Odeur ihrer Hände; den essigsauen Atem des Pater Terrier; den hysterischen, heißen mütterlichen Schweiß der Amme Bussie; den Leichengeruch des Cimetière des Innocents, den Mördergeruch seiner Mutter. [...] Und dann brach mit einem Mal – das war der Sinn der Übung – mit orgiastischer Gewalt sein angestauter Haß hervor. (P 159)

Wolfgang Hallet weist hier darauf hin, daß diese Rückerinnerung ihm die Möglichkeit gibt, sein Leben gedanklich und emotional zu ordnen:

Dieser Prozeß stellt so etwas wie ‚Vergangenheitsbewältigung‘, nachgeholte Sozialisierung dar, die ihm auch die Bestimmung eines eigenen Standortes, Selbstreflexion, vielleicht sogar Findung einer eigenen Identität erlaubt, indem er sich seiner Lebensgeschichte versichert. Er läßt damit seine bisherige mehr oder weniger animalische Existenz hinter sich.¹⁶

Dabei schwelgt Grenouille in Herrscherträumen und stellt seinen Willen, da er „mit Gott nicht das geringste im Sinn“ (P 158) hat, als einzig gültige Macht dar:

Er stand auf, der große innere Grenouille, wie ein Riese stellte er sich hin, in seiner ganzen Pracht und Größe, herrlich war er anzuschauen – fast schade, daß ihn keiner sah! –, und blickte in die Runde, stolz und hoheitsvoll: 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 [...]. Hier galt nichts als sein Wille, der Wille des großen, herrlichen, einzigartigen Grenouille. (P 161)

In einer Art phantastischem Rausch vollzieht Grenouille gedanklich die Schöpfungsgeschichte nach:

¹⁶ Ebd., S. 282.

Und er ging mit mächtigen Schritten über die brachen Fluren und säte Duft. 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 überall zu keimen und zu sprießen. (P 161)

Beendet wird der Höhlenaufenthalt mit der Erkenntnis seiner eigenen Geruchlosigkeit, was für Grenouille bedeutet, ohne Seele zu leben und damit keine Identität zu besitzen:

Es war grotesk: Er, Grenouille, der jeden anderen Menschen meilenweit erschnuppern konnte, war nicht imstande [...] zu riechen. (P 173)

Als Grenouille den Plomp du Cantal verläßt, ist er körperlich völlig verwahrlost. Die ersten Leute, denen er begegnet, vermuten, „er sei gar kein richtiger Mensch, sondern eine Mischung aus einem Menschen und einem Bären, eine Art Waldwesen.“ (P 177) Mit Hilfe des ruhmsüchtigen Marquis de la Taillade findet er den Weg zurück in die Gesellschaft. Nach einem fünftägigen Aufenthalt im „Vitalluftventilator“ wird Grenouille gebadet, mit verschiedenen Salben und Cremes behandelt und in Samt und Seide gekleidet, um ihn „normal, wie andere Menschen auch“ (P 185), aussehen zu lassen. Hatte Grenouille vorher keinen Wert auf sein Äußeres gelegt, erkennt er, als er sich im Spiegel betrachtet, daß Kleider Leute machen, und ihm wird richtig bewußt,

daß es nicht die Taubenbrühe und der Ventilationshokuspokus gewesen waren, die einen normalen Menschen aus ihm gemacht hatten, sondern einzig und allein die paar Kleider, der Haarschnitt und das bißchen kosmetischer Maskerade [...] diese als Mensch verkleidete, maskierte geruchlose Gestalt [...] könnte [...] – würde man ihre Maske nur vervollkommen – eine Wirkung auf die äußere Welt tun, wie er, Grenouille, sie sich selbst nie zugetraut hätte. (P 186)

Aufgrund dieser Erkenntnis nimmt es Grenouille nun in Angriff, sein eigenes Defizit, nämlich seine eigene Geruchlosigkeit, durch die Erzeugung eines Parfums mit menschlicher Duftnote zu korrigieren. Die Aufnahme und Arbeit beim Parfumeur Arnulfi gibt ihm die Möglichkeit dazu. Die Vervollkommnung der Maskerade ist die Kreation eines menschlichen

Grundduftes, der allen Menschen gemein ist und erst die Basis einer „unverwechselbaren Chiffre des persönlichen Geruchs“ (P 190) darstellt.¹⁷

Grenouille macht in dieser Lebensphase eine wichtige, neue, einschneidende Erfahrung, aufgrund derer der Prozeß seiner Lebensplanung in ein neues Stadium tritt. Grenouille, der sich bisher den Menschen unterworfen hat, bekommt nun eine Aura und wird von den Menschen beachtet. Als es ihm, der „Kuckucksbrut“ (P 196), unter den Menschen gelingt, ein fremdes Kind an seine „scheinheilige“ (P 197) Brust zu drücken, bricht in ihm „ein schwarzer Jubel“ los, „ein böses Triumphgefühl, das ihn zittern machte und berauschte wie ein Anfall von Geilheit“ (P 197). „Schwarz“ ist dieser Jubel, und „böse“ ist dieses Triumphgefühl insofern, als Grenouille weiß, daß diese Wirkung auf seine Umwelt eine künstlich geschaffene ist. Aus dem Bewußtsein heraus, daß für ihn die Menschen zu betrügen ein Leichtes ist, wandelt sich seine bisherige Angst vor den Menschen in Verachtung. Wurde die Formulierung „nichts von Mensch“ (vgl. P 117, P 106) bisher nur auf ihn bezogen, so überträgt sie Grenouille nun auf die von ihm getäuschten Menschen, die er verabscheut, „weil sie nichts waren, und er war alles!“ (P 197) Beflügelt von dem Gefühl der eigenen Macht und Genialität, konkretisieren sich nun seine Allmachtsphantasien, die er in der Höhle auf dem Plomp du Cantal entworfen hatte. Hatte Grenouille am Abend seines ersten Mädchenmordes noch den Vorsatz formuliert, „der größte Parfumeur aller Zeiten“ (P 58) werden zu wollen, so steigert sich diese Absicht nun zu der Vorstellung, sich zum „omnipotenten(n) Gott des Duftes“ (P 198) zu erheben. Grenouille will nicht nur von den Menschen als ihresgleichen angenommen werden, sondern will von ihnen „bis zum Wahnsinn, bis zur Selbstaufgabe“ (P 198) geliebt werden. Der Duft, den er zu kreieren sich vornimmt, soll nicht nur „menschlich, sondern übermenschlich“ (P 198) sein, ein „Engelsduft“ (P 198). Diesen Duft will Grenouille dann verwenden, um seine Allmachts- und Herrschaftsphantasien aus seiner Zeit im Plomp du Cantal in die Wirklichkeit umzusetzen, wobei er die Idee entwickelt, die „Herzen der Menschen“ (P 199) zu beherrschen. Aus dem Weltschöpfer in

¹⁷ Dieser Grundduft besteht aus einer für den Menschen nicht gerade schmeichelhaften Zusammensetzung, nämlich unter anderem zum Beispiel aus den Komponenten: Katzendreck, Käsereste, ein fischiges Etwas und faules Ei, Muskat und angesengte Schweineschwarte. (Vgl. P 192f.)

seiner Phantasie wird nun ein Prometheus in der Tat. Nicht zufällig wird gerade dieser Entschluß im Dom von Saint-Pierre, inmitten von Weihrauchduft, gefaßt, da seine Verachtung nicht nur den Menschen, sondern auch dem Menschengott gilt, der sich mit einem so schlechten Duft huldigen läßt, woraus Grenouille schließt:

Gott stank. Gott war ein kleiner armer Stinker. Er war betrogen dieser Gott, oder er war selbst ein Betrüger, nicht anders als Grenouille – nur ein um so viel schlechterer! (P 199)

Als Test dafür, ob seine Idee in die Tat umzusetzen ist, dienen Grenouille mehrere Auftritte unter den Menschen zu verschiedenen Anlässen, die ihm die Gewißheit geben, mit seinem Duft die Sympathie der Menschen zu erlangen.

Grenouilles Zeit in Montpellier lehrt ihn geschickteren Umgang mit den Menschen, höheres Selbstbewußtsein, und höheres Bewußtsein seiner Genialität. So sieht Grenouille die Erreichung seines Ziels, nämlich die Beherrschung der Menschen und Erweckung ihrer Liebe, mit Sicherheit garantiert, da er nun die Erkenntnis gewonnen hat, daß die Menschen eine leicht zu täuschende Masse sind. Das Medium dieser Manipulation ist das Parfum, denn die Menschen

konnten die Augen zumachen vor der Größe, vor dem Schrecken, 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. Mit ihm ging er in die Menschen ein [...]. Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen. (P 198f.)

Um den absoluten Duft zu kreieren, muß Grenouille nun Montpellier verlassen und wandert nach Grasse. Noch am Abend seiner Ankunft weht Grenouille, als er durch die Stadt streift, aus einem der luxuriösen Gebäude ein Duft entgegen, der dem Duft des rothaarigen Mädchens, seinem ersten Opfer, ähnelt. Er entschließt sich, diesen Duft zu besitzen:

Er wollte diesen Duft haben! Nicht auf so vergebliche täppische Weise haben wie damals den Duft des Mädchens aus der Rue des Marais. Den hatte er ja nur in sich hineingesoffen und damit zerstört. Nein, den Duft des Mädchens hinter der Mauer wollte er sich wahrhaftig aneignen; ihn wie eine Haut von ihr abziehen und zu seinem eigenen Duft machen. [...] Er hatte zwei Jahre Zeit es zu lernen. (P 218)

Bei Madame Arnulfi bekommt er nun die Gelegenheit, neue Techniken zu erlernen und seine Fähigkeiten, den Dingen ihren Duft zu entreißen, zu

verfeinern. So beschließt er, eine ganze Kollektion von Parfums, die ihn unauffällig erscheinen lassen, zu kreieren,

die er je nach den äußeren Erfordernissen wie die Kleider wechselte und die ihm alle dazu dienten, in der Welt der Menschen unbehelligt zu sein und in seinem Wesen unerkannt zu bleiben. (P 233)

Getarnt mit diesen verschiedenen Düften setzt er seine Experimente fort und macht sich dann auf die Jagd nach dem „Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren.“ (P 240) Hallet bemerkt hier richtig:

Kostümierung und Tarnung dienen dem großen Parfum-Künstler und Gerüche-Genie also zur Vorbereitung seiner Großtat, die wiederum ohne bestialische Morde unmöglich ist. Hinter der bürgerlichen Fassade tun sich so die tiefsten Abgründe der menschlichen Seele auf. Deutlicher als jemals zuvor im Roman wird klar, daß Grenouille zur Erlangung und Vollendung der eigenen Menschlichkeit, die die Fähigkeit zur Liebe einschließt, die abscheulichsten Taten begehen muß, derer ein Mensch fähig ist. Das von ihm ersehnte Parfum, das Liebe schaffen und bringen kann, hat als Preis die Zerstörung des Menschen.¹⁸

Eine Mordserie beginnt; 24 Mädchen werden im Laufe der nächsten Wochen und Monate zu Opfern Grenouilles. Auch sein letzter Mord gelingt, doch die Polizei schafft es, seine Spur zu verfolgen und ihn schließlich zu verhaften. Er wird zum Tode verurteilt und soll öffentlich hingerichtet werden.

Das Schauspiel seiner Hinrichtung, wofür sich Zehntausende von Menschen an der Richtstätte versammelt hatten, wird zu Grenouilles größter Apotheose und ist gleichzeitig Auslöser für sein inneres Zerbrechen. Als Grenouille der Kutsche entsteigt, mit der er zum Richtplatz gefahren worden ist, entfaltet sein Parfum, das er fertiggestellt und mit dem er sich besprenkelt hat, seine Wirkung, denn ein ‚Wunder‘ geschieht, jedenfalls

etwas Ähnliches wie ein Wunder, nämlich etwas dermaßen Unbegreifliches und Unglaubliches, daß alle Zeugen es im Nachhinein als Wunder bezeichnet haben würden, wenn sie überhaupt noch jemals darauf zu sprechen gekommen wären, was nicht der Fall war, da sie sich später allesamt schämten, überhaupt daran beteiligt gewesen zu sein. (P 299)

Die Menge ist sich plötzlich sicher, daß Grenouille nicht der Mörder gewesen sein kann, und jeder einzelne Anwesende wird von „einem mächtigen Gefühl

¹⁸

Hallet: Genie als Mörder. A.a.O. S. 283.

von Zuneigung, von Zärtlichkeit, von toller kindischer Verliebtheit, ja, weiß Gott, von Liebe zu diesem kleinen Mördermann“ (P 300) erfaßt.

Mit dem Liebes-Parfüm gesalbt, erscheint die Kröte wie der Gesalbte höchstselbst, wie ein Messias: Keiner denkt mehr an die Hinrichtung; die Aura, der Schein des Geruchs, verführt die sensationslüsterne Menge zu willensloser Anbetung und Vergötterung; in einem wüsten Bacchanal der orgiastischen Entgrenzung triumphiert der Heiland über die Herde, der ‚größte Parfumeur aller Zeiten‘.¹⁹

Grenouilles Lebensziel scheint erfüllt, wo er sich beduftet mit seinem olfaktorischen Lebenswerk, dem Höhepunkt seiner parfümistischen Karriere, sich für die Menschenmenge zum „schönsten, attraktivsten und vollkommensten“ (P 303) Wesen wandelt und damit die Gefühlswelt der Menschen in ihrem „erotischen Zentrum“ (P 303) trifft. Mit der Schaffung des Parfums hat er seine genial-phantastische Meisterleistung vollbracht.

Von dieser strahlenden Aura umgeben, mit dem durch seine Arbeit „ertrotzten“ (P 304) göttlichen Funken versehen, erhebt sich das Genie Grenouille über den „weihrauchstinkende(n) Gott, der in den Kirchen hauste“ (P 304) und über Prometheus, der der Erde das Feuer gebracht und Menschen erschaffen hat. Er „war der Große Grenouille“ (P 304). Aber auf dem Punkt seines höchsten Erfolgs macht Grenouille gleichzeitig seine zerstörerischste Erfahrung. Der von seiner Aura angeregten Massenorgie, dem größten Bacchanal „seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert“ (P 303), steht er teilnahmslos mit „häßlich(em) zynisch(em) Grinsen“ (P 304) gegenüber. Er kann den „größten Triumph seines Lebens nicht genießen“ (P 305). Der Moment, in dem sein Meisterwerk seine Wirkung entfaltet, wird zur persönlichen Katastrophe. In der Stunde seines höchsten Triumphs gewinnt er die für ihn schmerzlichste Erkenntnis. An seinem wirklichen Problem scheitert er nämlich. Es ist ja nicht Grenouille, den die Menschen in ihrer rasenden Tollheit lieben, sondern es ist sein künstlicher Geruch, dem sie verfallen. Sie lieben nicht ihn, sondern seine geruchliche Maske, womit sein innigster Wunsch, einmal in seiner wirklichen Existenz wahrgenommen zu werden, unerfüllt bleibt.

¹⁹

Frizen, Werner: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfüm*. In: Deutsche Vierteljahresschrift. 68. 1994. S. 758.

Grenouille scheitert nicht (nur) an sich selbst, sondern (auch und gerade) an den Menschen. In der Unmenschlichkeit Grenouilles, in seiner gefühlsleeren Psyche spiegeln sich die Grausamkeit und Gefühlskälte der menschlichen Gesellschaft und der Individuen, mit denen Grenouille in sozialen Kontakt kommt.²⁰

Dazu muß er erkennen, daß er seine Mitmenschen mit seiner Duftschöpfung zwar zu höchster erotischer Ekstase treiben, selbst aber nur Abscheu und Ekel empfinden und sich nicht über seine eigene Geruchlosigkeit hinwegtäuschen kann. Hinzu kommt, daß die Liebe zwischen den Menschen auf dem Richtplatz auf einen sexuellen Akt animalischer Triebbefriedigung reduziert ist. Eine wirkliche Liebe zwischen Menschen scheint also nicht möglich. Insofern ist Grenouille nicht nur auf dem Gipfelpunkt seiner Machtvollkommenheit, sondern er ist gleichzeitig auf dem Gipfelpunkt seiner Einsamkeit.

Auf dem Weg nach Paris erkennt der seines Lebens überdrüssige Grenouille in einer Selbstreflexion noch einmal in aller Deutlichkeit die Unlösbarkeit seines Lebensproblems: da er selber keinen Geruch besitzt, sich selbst nicht riechen kann, bleibt ihm die Erfahrung seiner eigenen Identität versagt. Seine ganze Lebensenergie hat er darauf verwandt, einen Duft zu schaffen, der Liebe inspiriert, mit dessen Hilfe er die höchste Macht über die Menschen erwirbt. Dieses Ziel hat er erreicht: Zwar kann niemand ermessen, mit welcher genialer Perfektion dieses Parfum geschaffen ist, doch jedermann verfällt seiner Suggestion. Einzig seinen Schöpfer, Grenouille selbst, kann dieses Parfum nicht verzaubern, er weiß um dessen Künstlichkeit, es täuscht ihn nicht über seine Identitätslosigkeit hinweg. Mit dieser kränkenden Erfahrung kann Grenouille nicht mehr leben, es bleibt ihm nur noch der Tod.

Am 25. Juni 1767 erreicht Grenouille an dem bisher heißesten Tag des Jahres Paris. Die Hitze läßt die Stadt stinken „wie am Tag von Grenouilles Geburt“ (P 317). Nachdem er den Tag in Paris verbringt, geht er um Mitternacht zu einem Feuer, um das sich das Gesindel von Paris, wie Diebe, Mörder, Messerstecher, versammelt hat. Als Grenouille sich mit seinem Parfum „über und über“ besprenkelt, stehen die „Desperados“ plötzlich vor einer „Engelsgestalt“, von der ein „rabiater Sog“ ausgeht, eine „reißende

²⁰ Matzkowski, Bernd: Erläuterungen zu Patrick Süskind. *Das Parfum*. Hollfeld 1994. S. 63. (Kurztitel: Matzkowski; Erläuterungen)

Ebbe“ (P 319). In einem kannibalischen Akt wird Grenouille getötet, in dreißig Teile zerlegt und gefressen. Nach der Mahlzeit ist die Mördergesellschaft zunächst ein wenig verlegen, aber „ohne den geringsten Anflug von schlechtem Gewissen“ (P 320). Und auch diese Verlegenheit legt sich bald, die Kannibalen lächeln. „Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan“ (P 320).

Das Schlußkapitel des Romans präsentiert uns den „grotesk-makabren Höhepunkt“²¹ in Grenouilles Leben und offenbart gleichzeitig noch einmal die gesamte Tragik seiner Existenz. Grenouille erkennt, daß er trotz seiner Genialität immer ein Einsamer wird sein müssen, denn er weiß, daß er ohne sein Parfum nicht wahrgenommen wird, ja nicht existent zu sein scheint.

Die Rückkehr nach Paris ist eine doppelte: Grenouille kehrt räumlich und in seiner Persönlichkeitsentwicklung zum Ort seiner Geburt zurück. Mit dem „allerstinkendsten Ort“ (P 37) von Frankreich als Schauplatz des kannibalischen Abendmahls fallen Geburts- und Todesstätte in eins. Er hat erkannt, daß er immer der Verstoßene, der Ungeliebte, der ewig Isolierte sein wird. Sein von ihm provozierter Tod ist somit kein Opfer, sondern Befreiung und Erlösung. Grenouille löst sich auf (letzte Paradoxie des Romans) und wird gleichzeitig verinnerlichter Teil der Menschheit. Was bleibt, ist die Erinnerung an ein Parfum – an sein Parfum.²²

3. Robert Schneiders Roman „Schlafes Bruder“

In seinem Roman *Schlafes Bruder*, der, nachdem das Manuskript „von 33 Verlagen abgelehnt worden“²³ ist, 1992 im Reclam Verlag Leipzig erscheint, erzählt Robert Schneider die Geschichte des Musikgenies Johannes Elias Alder, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem kleinen österreichischen Alpendorf namens Eschberg aufwächst, dort sein Genie nicht ausleben kann und aus diesem Grund, besonders aber jedoch aus enttäuschter Liebe, Selbstmord durch Schlafentzug begeht:

²¹ Höpfer, Nils: Grenouille, das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Düfte. In: Die Presse Nr. 11120 v. 6./7. 8. 1985. S. 7.

²² Vgl. Matzkowski: Erläuterungen. A.a.O. S. 65.

²³ Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. Leipzig 1995. S.3 (Vorwort). Aus dieser Ausgabe wird immer zitiert, wobei mit der Sigle „SB“ darauf verwiesen wird.

Das ist die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen. Denn er war in unsägliche und darum unglückliche Liebe zu seiner Cousine Elsbeth entbrannt [...]. Tapfer hielt er bis zu seinem unglaublichen Ende bei sich, daß die Zeit des Schlafs Verschwendung und folglich Sünde sei, ihm dereinst im Fegefeuer aufgerechnet werde, denn im Schlaf sei man tot, jedenfalls lebe man nicht wirklich. Nicht von ungefähr vergleiche ein altes Wort Schlaf und Tod mit Brüdern. (SB 9)

Der Lebensbericht über ein musikalisches Originalgenie wird von Schneider gleich zu Beginn des Romans auf die Geschichte eines Vorarlbergers Bergdorfes ausgeweitet, das 1912, nach dem Hungertod des letzten Bewohners, von der Natur ausgelöscht wird. Allein schon die Chronik des Dorfes Eschberg und der Geschlechter Alder und Lamparter, die es bevölkern, gerät dem Autor zum Epos einer grenzenlos engen Welt, in der wir uns selbst, Großmut wie Niedertracht, bescheidene Hoffnungen und ungeheure Katastrophen, hochfliegende Träume und kleinliche Gelüste wiedererkennen.²⁴

Trotzdem wäre es in allem vertane Zeit, die Geschichte der Eschberger Bauern zu beschreiben, das armselige Einerlei ihres Jahreslaufs, ihre bösen Händel, ihren absonderlich fanatischen Glauben, ihren nicht zu übertreffenden Starrsinn gegen die Neuerungen von draußen, hätte nicht zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgerechnet das Geschlecht der Alder ein Kind mit einer so hohen Musikalität hervorgebracht, die im wahrsten Sinne unerhört war, und, wie es scheint, im Vorarlbergischen auch nicht wieder gehört werden wird. Ein Kind mit Namen Johannes Elias. (SB 12)

Im Gegensatz zu allen anderen Dorfbewohnern zeichnet sich Elias jedoch durch die besondere Gabe einer außergewöhnlichen, genialen Musikalität aus. Schon bei der Geburt Elias' treten Komplikationen auf. Das Baby Elias will nicht geboren werden. Es schien, „als sperrte es sich gegen diese Welt, in die es aus freiem Willen nicht treten wollte“ (SB 14). Doch schon dabei, als eine Art Vorausdeutung, kommt Elias mit der Musik in Verbindung. Als nach dem Abreißen der Nabelschnur sein Herz nicht mehr schlagen will, gerät die Hebamme Ellensönnin in Panik:

In ihrer Verzweiflung stimmte sie das Tedeum an, sang flehentlich und schließlich laut aus heller Angst. Plötzlich spürte sie den Fleischklumpen zusammenzucken. Dann noch einmal.

²⁴ Vgl.: Hackl, Erich: Laudatio auf Robert Schneider. In: Moritz, Rainer (Hrsg.): *Über Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig 1996. S. 50. (Kurztitel: Hackl: Materialien)

Sie hielt mit dem Singen inne, horchte wieder und wußte jetzt, daß der Klumpen lebte. Das Tedeum hatte dem Kind das Leben gerettet. (SB 18)

Erst die Musik läßt ihn leben bzw. gibt ihm Hoffnung aufs Leben, und es wird deutlich, daß die Musik das bedeutendste Element in seinem Leben sein wird, da er ja ohne sie erst gar nicht leben würde. Als sich zwei Wochen nach der Geburt die Familie im kleinen Kreis in der Kirche zu einer Doppeltaufe, Elias und sein späterer Cousin und Freund Peter, versammelt, hört Elias zum ersten Mal Orgelmusik und fängt an zu schreien:

Er jubilierte, denn er vernahm zum ersten Mal in seinem Leben die Klänge einer Orgel. Er jubilierte über die Entdeckung der Musik. (SB 29)

Dieses Erlebnis führt dazu, daß er beginnt, die Musik und insbesondere das Orgelspiel zu mögen. Doch bereits zu dieser Zeit fühlt der Vater, daß etwas mit seinem Sohn nicht stimmt. Seine seltsame Stimme jagt ihm Angst ein:

Als nämlich der Säugling zu schreien angefangen hatte, war wieder dieser Frost über Seff gekommen. Dieser unheimliche Frost, der ihm vom Nacken über den Rücken zog [...]. Gott verreckt mit dem Bub ist etwas falsch! Die Stimm'! dachte Seff und preßte die Ohren zu, daß ihm die Adern aus den Händen quollen. (SB 29)

Eines Tages erwacht der nunmehr fünf Jahre alte Junge „vom bloßen Klang der niedergehenden Schneeflocken“ (SB 30). Elias ist davon so sehr begeistert, daß er anfängt, in seiner „gläserne(n) Stimme“ (SB 31) Kirchenlieder zu singen. Zu dieser Zeit weiß Elias noch nicht um sein Talent und kann zunächst nichts damit anfangen. Er singt zwar gerne, weiß aber nicht, daß sein Singen anders ist als das aller anderen, was seiner Mutter große Unannehmlichkeiten bereitet, denn wenn er spricht oder singt,

tönte aus dem Mund ein einziges, hohes Pfeifen. Die Stimme verfügte über keine eigentliche Sprechmelodie, sie modulierte nicht, sondern piffte als ewig anhaltender Ton. (SB 31)

Seine Mutter ist darüber so sehr beschämt, daß sie ihm das Singen verbietet und nur auf sein Drängen hin ihm schließlich gestattet, seiner Lieblingsbeschäftigung nur zur Nachtzeit, wenn ihm niemand zuhört, nachzugehen. Daß Elias mit seiner besonderen Gabe überhaupt etwas anfangen kann, muß er erst lernen und erkennen. Die Gelegenheit bietet sich ihm, als der Vater Elias eines Tages zum Ausforsten in den Wald mitnimmt

und er sich von einem wasserverschliffenen Stein magisch angezogen fühlt. An diesem Stein kommt es zu einem Hörwunder, bei dem Gott ihm ein unwahrscheinlich gutes Gehör gibt:

Dann geschah das Wunder. An diesem Nachmittag hörte der fünfjährige Elias das Universum tönen. Weil ihn wieder am Kopf fror, langte er nach dem Hut, ihn noch tiefer ins Gesicht zu ziehen. Davon entstand ein so gewaltiger Knall in den Ohren, daß er verschockt vom Steinvorsprung rutschte und rücklings in den Schnee fiel. [...] Während er stürzte, vervielfachte sich sein Gehör. (SB 34f.)

Nach der langsamen Vollendung des Wunders hört Elias die verschiedensten „Geräusche, Laute, Klänge und Töne“ (SB 36) und wird sich der Grenzen der Sprache wohl bewußt. Er erkennt und begreift Töne, die mit der Sprache nicht auszudrücken sind:

das Getier des Meeres [...], das Hallen von Wasserfluten, das Zerschellen unterirdischen Gebirgs, das gleißende Gellen der Lavaströme, den Gesang der Gezeiten, die Meeressgisch, das Surren der tausend Zentner Wassers, das die Sonne aufzog, das Raunen, Krachen und Bersten gigantischer Wolkenchöre, den Schall des Lichtes...Was sind Worte! (SB 38)

Dieser magische Stein, den er als Fußabdruck Gottes ansieht und von wo aus ihn „kein menschliches Ohr hören“ (SB 55) kann, wird zum Zufluchtsort von den Eschbergern. Hier in der Natur macht er seine erste selbständige Erkenntnis. Seine Genialität wird ihm bewußt. Doch hat bei dem Hörwunder auch sein Körper eine Veränderung durchgemacht. Seine regengrünen Pupillen sind gelblich geworden, er hat seine zweiten Zähne bekommen und seine gläserne Stimme hat „sich zu einer volltönigen Baßstimme entwickelt. [...] Der Körper des Elias Adler hatte pubertiert.“ (SB 39)

Die nächsten fünf Jahre werden für Elias zur Qual, da er aufgrund seiner Besonderheit aktiv ausgegrenzt wird. Er wird vor der Öffentlichkeit in seinem kleinen Kämmerchen versteckt, wo er verwahrlost. Liebe bekommt er von seiten der Eltern nicht zu spüren, da sie ihn fürchten und sich für ihn schämen. Die Mutter zeigt ihm deutlich ihren Ekel, verbietet ihm, in der Öffentlichkeit zu reden, und unternimmt mit ihrer Freundin sogar gefährliche und schmerzhaft Versuche, damit er seine ursprüngliche Augenfarbe wiederbekommt. Die anderen Kinder seines Alters lachen ihn aus und fürchten sich sogar vor ihm. So wächst Elias isoliert von der Gesellschaft auf, die ihn umgibt, ohne Kontakt zur Außenwelt. Die verständliche Reaktion darauf ist,

daß Elias sich in sich selbst zurückzieht und beschließt, „öffentlich kein lautes Wort mehr [...] zu sprechen“ (SB 54). Die hänselnden Kinder vor seinem Fenster verscheucht er mit markerschütternden Schreien. Schon hier wird eine Vorausdeutung darauf gemacht, daß diese Behandlung später dazu führt, daß es dem Protagonisten nicht möglich ist, die Chance zur Selbstverwirklichung, die ihm seine Gabe bietet, zu nutzen. Es wird nämlich alles, was möglich gewesen wäre, unterlassen, „was einer günstigen Entwicklung (des) frühreifen Jungen hätte förderlich sein können“ (SB 44). Seine Entwicklung wird also durch Passivität unterdrückt. Der Erzähler stellt resümierend dazu fest: „Den Schock seiner Kindheit hat er nie überwunden.“ (SB 93) Nur einer kommt jeden Tag treu und fasziniert zu Elias, nämlich Peter, sein Cousin. Das ist das erste Mal, daß Elias eine Art von Liebe erfährt. Sie reden nicht miteinander, aber Elias ist nicht länger allein:

wir dürfen behaupten, daß Peter der einzige Mensch im Leben des Elias Alder gewesen ist, der das Genie dieses Menschen erkannte. Er ahnte, daß dem Elias Großartiges gegeben war. Und weil er diese Ahnung sein Lebtage nicht mehr loswerden konnte, trachtete er, den Elias niederzuhalten. Und Elias gehorchte dem Freund fast willenlos. Gehorchte aus naiver Dankbarkeit dafür, daß ihn ein Mensch in den bittersten Stunden seines Lebens nicht im Stich gelassen hatte. Elias liebte den Peter. (SB 44)

Da Elias mit zehn Jahren das Aussehen und die Stimme eines Mannes hat und obwohl sich die Dorfbewohner allmählich „an den Anblick dieses Mannkindes“ (SB 53) gewöhnten, möchte er sich doch nicht äußerlich von den Dorfbewohnern unterscheiden, und er fängt an, „sich und seine Baßstimme zu hassen“ (SB 54), denn er „wollte ein Kind sein, wollte reden können wie ein Kind.“ (SB 53) In der Hoffnung, wieder in die Gesellschaft aufgenommen zu werden, sobald er sich äußerlich angepaßt hat, fängt er an, seinen Gesang zu verbessern, und geht täglich zu seinem Lieblingsort, wo er „unermüdlich am Klang seiner Stimme“ (SB 57) feilt, bis er schließlich sogar in die Hörfrequenz der Tiere gelangt:

Elias hatte [...] die Hörfrequenzen der Tiere getroffen, hatte im Ultraschall der Fledermäuse gesungen, in den Frequenzen der Füchse und Hunde gepfiffen. Er hatte zu den Tieren geredet, ohne daß er es ahnte. (SB 56)

Dabei entdeckt Elias aber auch seine Begabung zur Imitation von Stimmen. Elias beginnt immer mehr, sein Talent zu entdecken und zu entwickeln, und

lebt immer mehr und mehr auf. Er entwickelt sich zu einem der vorlautesten, aber auch intelligentesten Schüler und findet Freude daran, seine Fähigkeiten geschickt einzusetzen. Die Musik bedingt also einmal mehr ausschlaggebend sein Leben, da er durch sie die Kraft findet, sich wieder in die Gesellschaft einzugliedern.

Immer weiter nähert sich Elias der Möglichkeit an, sein geniales Talent zur Professionalität ausbilden zu können. Das lange Üben und Feilen an seiner Stimme hat sich für Elias gelohnt, denn er hat zu einer Stimme gefunden, „deren Ton jedermann auf das Allerwärmste anrührte“ (SB 60), was auch den Kurat Beuerlein dazu veranlaßt, ihn zum Lektor für die am Sonntag stattfindende Epistelverkündigung zu ernennen. Durch tragische Umstände wird Elias 1815 zum Blasebalgtreter, da sein Vorgänger Warmund Lamparter betrunken von der Kirchenempore stürzte, und Elias scheint innerhalb der begrenzten Möglichkeiten des Dorfes eine Art Karriere zu beginnen. Elias bekommt nun die Möglichkeit, sich näher mit der Orgel, die ihn schon als Kind interessiert hatte, zu befassen. Da Elias selbst nicht die Orgel spielen darf, hört er dem Organisten genau zu, verbessert und unterstützt mit seiner Stimme die Fehler des Organisten Oskar Alder und komponiert neue Stimmen. Dem Organisten bleibt das Talent von Elias nicht verborgen, weshalb er ihm die Bitte, das Orgelspiel zu erlernen, aus Neid, Egoismus und aus Angst um seinen eigenen Arbeitsplatz, abschlägt: „Oskar beschloß aber heimlich, den Buben nicht eine einzige Note zu lehren. Er allein sei der Organist von Eschenberg.“ (SB 67)

Allein auf sich gestellt, ist Elias nun gezwungen, sich das Orgelspiel heimlich nachts selber beizubringen. Mit aller Entschiedenheit und allem Ehrgeiz findet Elias immer wieder den Schlüssel zur Orgelempore, den Oskar vor ihm immer wieder an verschiedenen Orten versteckte, aber egal „wohin der Schlüssel auch fiel, tauchte, rutschte und schirrte – er fand ihn.“ (SB 67) Schlösser beschreibt die Ausbildungsumstände des Protagonisten treffend:

Gefördert oder auch nur ermutigt wird der junge Musiker von nichts und von niemandem. Was immer er in seiner Kunst erreicht, muß einer feindlichen oder zumindest gleichgültigen Umgebung abgetrotzt werden.²⁵

²⁵ Schlösser, Hermann: „Wie kein Meister vor oder nach ihm...“. Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder. In: Moritz, Rainer (Hrsg.): *Über Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig 1996. S.82. (Kurztitel: Schlösser: Materialien)

In seinen geheimen nächtlichen Übungen versucht er sich nun an dem Orgelspiel, indem er damit beginnt, die Tastatur abzutasten, „so lange, bis er den Lieblingston, [...] das große <<F>>“ (SB 69) gefunden hatte. Von keinem Lehrer unterwiesen, begreift er sofort die Tonleiter, und von dort ist es auch zu einer ersten Melodie nicht weit:

Dann zog er den Balg wieder auf und fing an, aus Tönen Melodien zusammenzufügen. Elias hatte zu komponieren angefangen. (SB 69)

Zu der gefundenen Melodie probiert der Musiker nun andere Melodien hinzuzufügen und an diese anzupassen. „Bald gehorchten ihm die Tasten wie von selbst“ (SB 69), und er spielt bis in den frühen Morgen, ohne zu ermüden. Wie Schlösser deutet, begreift Elias

das kompositorische Prinzip der Variation sozusagen unter der Hand, mit der er die Orgel spielt. So vielen äußeren Schwierigkeiten er nämlich auch begegnet, so wenig innere kennt er. Was immer er an musikalischem Können im Laufe seines kurzen Lebens erwirbt, eignet er sich mühelos an. Und in dieser Mühelosigkeit sollen wir gewiß einen gültigen Ausweis seiner musikalischen Genialität erkennen.²⁶

Elias' große Liebe ist seine Cousine Elsbeth Alder. Schon vor ihrer Geburt hatte er das erste Mal ihr Herzklopfen auf jenem gewissen Stein der Verwandlung gespürt:

Es war das weiche Herzschlagen eines ungeborenen Kindes, eines Fötus, eines weiblichen Menschen. Was Elias gehört und geschaut hatte vergaß er, aber den Klang des ungeborenen Herzens nicht mehr. Denn es war das Herzschlagen jenes Menschen, der ihm seit Ewigkeit vorbestimmt war. Es war das Herz seiner Geliebten. (SB 38)

Bei ihrer Geburt wird ihm diese vorbestimmte Liebe nun zur Gewißheit, da er wiederum ihren Herzschlag vernimmt:

Elias schluchzte vor Freude. Er jubilierte. Jubilierte an Leib und Seele. Denn er vernahm ein wundersames Pochen, und vom Klang dieses Pochens wurde ihm zumute, als schaute er das Paradies.[...] Es war Elsbeths Herzschlagen. Es war der Klang der Liebe. (SB 52)

Während des zu Weihnachten 1815 gelegten Feuers bietet sich Elias die Chance, Elsbeth aus den Flammen zu retten. Er weiß, daß Elsbeth alleine zu

²⁶

Schlösser: Materialien. A.a.O. S. 83.

Hause ist, da sie krank im Bett liegt. Als er beim Hinaustragen ihren Körper dicht an seinem fühlt und sein Herz auf ihrem liegt, verliebt er sich in sie: „In dieser Nacht des allgegenwärtigen Grauens verliebt sich Johannes Elias Alder in seine Cousine Elsbeth Alder.“ (SB 78) Dem Großbrand, der zudem noch durch die Wetterlage begünstigt wurde, fällt das Dorf Eschberg fast gänzlich zum Opfer. Schlösser erkennt richtig:

Diese Katastrophe gibt aber zugleich dem Elias Alder die Chance, seiner großen Liebe Elsbeth das Leben zu retten. Auch für seine musikalische Entwicklung ist dies von Bedeutung. Denn Elsbeth ist der Mensch, dessen Herz im selben Takt wie das des Elias schlägt. Und damit ist das Metrum, der Grundschlag seines Lebens und seiner Musik ein für allemal vorgegeben.²⁷

Von dem Tag an muß er nur noch an Elsbeth denken, und er beginnt, sie immer mehr und mehr zu lieben:

Seit der Nacht, in welcher er das Mädchen gerettet, liebt er Elsbeth mit einer Kraft und Leidenschaft, die ans Unmenschliche grenzt. Er befand, daß es gut sei, sich für die Liebe zu entscheiden, Geist und Kraft eines ganzen Menschenlebens daran zu geben. (SB 95)

Seine Liebe zu ihr ergreift regelrecht von ihm Besitz und ändert seine Haltung seiner musikalischen Begabung gegenüber. Elsbeths Liebe rückt in den Vordergrund all seines Schaffens und Tuns und macht erst richtig den Sinn dieses Lebens für ihn aus:

In den Jahren nach der Katastrophe wandelte sich das Bild seiner Berufung zum Musiker. [...] Mit dem letzten Quentchen seines begrenzten Willens entschied er sich für Elsbeth und somit gegen sein musikalisches Genie. Weil ihm aber das Genie von Gott gegeben, entschied er sich gegen Gott. (SB 95f.)

Elias entscheidet sich also für Elsbeth und damit gegen die Musik. Wie der Erzähler jedoch an dieser Stelle versichert, bedeutete das nicht, daß sich Elias von seiner Musik abwendet, sondern im Gegenteil: „Er fing an, sein Talent auf das äußerste zu fordern, denn er spielte für Elsbeth.“ (SB 96) Er hört also nicht auf zu musizieren, sondern spielt von nun an nur noch für Elsbeth. Hier zeigt sich, daß der Protagonist nicht aus sich selbst heraus das Ziel hat, mit seiner Musik Neues zu erschaffen und sich selbst zu perfektionieren. Die Musik ist

²⁷ Ebd., S. 82.

für ihn nicht Selbstzweck, sondern dient als Ausdrucksmittel für seine Liebe zu Elsbeth.

Von Tag zu Tag beginnt Elias, Elsbeth immer leidenschaftlicher zu lieben. Obwohl er sie auch körperlich begehrt, versucht er, diese Begierde unter Kontrolle zu halten und zu unterdrücken:

Man darf ein Weib mit den Augen nicht begehren!, hörte er den Kuraten aus der Ferne predigen. Oh er wolle Elsbeth ein guter und ehrenhafter Mann werden! Und wenn Gott und die Heiligen ihm die Kraft dazu geben, würde er sie sein Lebtag nicht begehren. Er wolle ihr zeigen, daß die wahre Liebe nicht das Fleisch sucht, sondern sich ganz an die Seele verschenkt. (SB 108)

So eröffnet Elias Elsbeth seine Liebe nicht, weder körperlich noch durch Worte. Ihre Gefühle ihm gegenüber kann er nur erahnen und er glaubt sogar, ihre Liebe zu erkennen, als er sie bei einem gemeinsamen Spaziergang an seinen Lieblingsort, den geschliffenen Stein, führt und ihren Gesichtsausdruck beobachtet:

So sieht nur ein liebender Mensch, wähnte er frohlockend. Elsbeth aber sah ihn mit Augen der Bewunderung und großen Erstaunens. Er hatte sie in seinen Bann gezogen, denn so ein Reden, geschickt und worin jede Silbe wie Musik klang, hatte sie noch von keinem Mann gehört. Elsbeth staunte, und Elias meinte, sie habe sich in dieser Stunde in ihn verliebt. Nur ein wirklich Liebender kann sich so grausam irren. (SB 109)

Elsbeth bewundert ihn, vor allem seine Musik, und empfindet großen Respekt und Ehrfurcht ihm gegenüber, was jedoch Elias mit Liebe verwechselt. Es kommt zwischen ihnen nicht zu einer richtigen Kommunikation und seine Liebe bleibt unerfüllt, einzig weil er es nie wagt, ihr diese Liebe auch zu gestehen. Die Unfähigkeit, Gefühle zu äußern, ist, wie der Erzähler erläutert,

ein ganz typischer Zug des Alderschen Geschlechts, und man darf billig hinzufügen, des vorarlbergischen überhaupt. Niemals hätte ein Alder einem Menschen anvertraut, daß er ihn lieb habe. Alles mußte ohne Worte geschehen, und wenn, nur in Andeutungen und Halbheiten. Sprachlos waren diese Menschen, ja sprachlos bis in den Tod. (SB 136)

In der Hoffnung auf Elsbeths Liebe perfektioniert Elias sein Orgelspiel noch mehr und erlebt Momente des höchsten Glücks. So kommt er mehrmals in der Woche zum Orgeln, übt sehr viel, wobei sich sein Spiel immer mehr verbessert. Das Spielen wird ihm erleichtert, als er seinen Freund Peter einweihet und ihn bittet, sein Balgtreter zu werden. „Peter tat es willig, denn zu

jener Zeit hatte er sich bereits in Elias Alder verliebt.“ (SB 96) Peter ist erstaunt über die wunderbare „Improvisationskunst“ (SB 96) seines Freundes und „bestaunte [...] aufs neue diesen unheimlichen Menschen.“ (SB 96)

Bei seinen nächtlichen Übungen auf der Orgel erkennt Elias, daß die Orgel nicht vollkommen rein und klar klingt, und beschließt, das zu ändern, um sie in ihre optimale Form zurückzubringen: „Es ist zu berichten, wie unser Musiker in einer nächtlichen Gewaltanstrengung das ganze Instrument“ (SB 97) auseinandernimmt. Er machte sich daran,

jedes Teil der Orgel vom Staub der Hundert Jahre blankzupinseln. [...] Nach Reinigung und Restauration aller Teile machte er sich mit unendlichem Geschick und unbestechlichen Ohren daran, die Register einzustimmen. (SB 97)

Am nächsten Tag steht die Orgel komplett überholt bereit zum Gottesdienst. Und Elias ist froh, daß er seinen Schwur der Reparatur gehalten hat, denn das kommt ihm sehr zustatten. Als nämlich der Organist Oskar Alder bei der Frühmesse zu spielen beginnt, hört das ganze Kirchenvolk jeden einzelnen Fehlton, „denn die neue Orgel verschie den kleinsten Patzer auf das allerhellste.“ (SB 98) Vom Publikum als „unmusikalische(r) Fallott“ (SB 98) bezeichnet, wird der Organist abgesetzt, der daraufhin Selbstmord begeht. Das Versagen des Organisten eröffnet Elias insgeheim den Weg zur Nachfolge. Elias wittert seine große Stunde, als die Osterzeremonie ohne Musikbegleitung verläuft und er sich mit Peter auf die Orgel wagt. Als die Dorfbewohner Elias das erste Mal spielen hören, sind alle erstaunt über die Kunst seines Spiels und die Verwunderung ist groß, als plötzlich die Orgel in unwahrscheinlich gutem Klang anfängt zu spielen:

Elias spielte eine mächtig ausholende Toccata, die in einem fünfstimmigen Fugato über die Melodie des Kirchenliedes endete. (SB 114)

Die Überraschung ist so groß, daß sich keiner traut, die Strophen mitzusingen, und deshalb Elias selber anfängt, mit seiner kraftvollen Baßstimme „das Gloria“ (SB 115) zu singen. Elias ist übergücklich und komponiert immer weiter und endet „schließlich mit einem riesenhaften Postludium, welches er über das Metrum von Elsbeths Herzschnagen aufgebaut hatte“ SB (115). Die Besucher sind vollkommen verstört und können es kaum glauben, welch einen ungewöhnlichen Musiker Eschberg hervorgebracht hat. Seine große Liebe

Elsbeth lobt ihn aufs allerhöchste, worauf er bescheiden antwortet, nur für sie gespielt zu haben:

Das Postludium habe ich nur für dich gespielt. Weißt du, daß unsere Herzen im selben Rhythmus schlagen? Weißt du, daß wir von derselben Art sind? (SB 116)

Dieser Tag ist einer der besonderen Tage in seinem Leben, denn an diesem Tag hat er nicht nur Elsbeth glücklich gemacht, sondern auch den sonst geistig etwas abwesenden Kuraten Beuerlein sowie seine Mutter, die sein Talent kaum glauben kann. Im Dorf gelangt er zu hohem Ansehen und die Bauern übertragen ihm „nicht bloß das Organistenamt, sondern auch das Amt des Schulleiters“ (SB 117). Schon nach kurzer Zeit fangen neidische Leute an, seine Spielart zu kritisieren, was den Künstler jedoch wenig berührt, da er sich voll auf seine Musik und seine Liebe zu Elsbeth, für die er die Musik spielt, konzentriert:

Aber der Neid schläft nicht, und so wurden bald Stimmen laut, die das gewaltige Spiel des Organisten zu schmälern trachteten. [...] Elias aber jubilierte. Er war übergelukkig [...]. Er war sich dessen gewiß, daß er das Herzsclagen der ihm vorbestimmten Geliebten gefunden hatte. (SB 118)

Im Höhepunkt seines höchsten Glückgefühls erfährt Elias von Peter, der schon lange in ihn verliebt ist, daß Elsbeth von Lukas, ihrem zukünftigen Ehemann, schwanger sei und daß sie wolle, daß Elias am Tage ihrer Hochzeit die Orgel spiele. Elias ist von Gott enttäuscht:

Nun hatte Elias die endgültige Gewißheit, daß seine Hoffnung ohne Sinn gewesen war. Nun erkannte er, daß Gott ihn getäuscht hatte, sein Lebtage lang. Da beschloß er, noch einmal eine Nacht im Eschberger Kirchlein zuzubringen. Er ging hin und schrie Gott in sich zu Tode. (SB 141f.)

Im Kapitel „Gott fürchtet den Elias“ tritt Elias' Beziehung zu Gott und seine Anklage gegen ihn besonders deutlich zutage. Die Gottesvorstellung, die in diesem Kapitel deutlich wird, ist die eines „vollkommenen“ (SB 143) und gleichzeitig prädestinierenden Gottes. Daß dieser einen „satanischen Plan“ mit Elias verfolgt, indem er diesen in seiner „Verschwenderlaune“ mit der „wertvollen Gabe der Musik“ ausstattet, die er in der „musiknotständigen Gegend“ jedoch nicht ausleben kann, sowie mit einer unerfüllbaren „Leidenschaft nach der Liebe“ (SB 13), die ihn in den Selbstmord treiben

wird, wird schon zu Beginn des Romans angedeutet. Der rote Faden des von Gott vorherbestimmten Schicksals zieht sich durch das ganze Buch: Sowohl nach dem Hörwunder als auch nach der Rettung Elsbeths verwendet Schneider die Formulierung „Gott war noch lange nicht fertig mit ihm“ (SB 39, 78), um dem Leser zu verdeutlichen, daß jener einen raffinierten Plan verfolgt. Als dieser Satz nach Elias' Selbstmord ironischerweise ins Gegenteil verkehrt wird – „Mehr zu hören, wurde ihm nicht bestimmt, denn Gott war fertig mit ihm“ (SB 198) –, wird deutlich, daß auch Elias' Selbstmord als von Gott vorherbestimmt betrachtet wird. Mit diesem Selbstmord erfüllt der Protagonist den ihm von Gott zugeschriebenen Lebenszweck.

Indem der Erzähler Gottes „unendliche Grausamkeit“ (SB 37) beschreibt und feststellt, daß dieser „alles Unrecht unter der Sonne“ (SB 95) liebt, stellt er ihn als „geradezu [...] sadistisch“ dar. Dieser Wertung schließt sich Elias nun an, indem er sich mit seinem Vorwurf „Heißt es nicht in der Schrift, daß Du vollkommen bist?“ (SB 143) auf die Bibel beruft, wobei hier auch deutlich wird, daß Elias sich einen idealen Gott vorstellt. Daraus leitet er, zusammen mit seinem Glauben an Gott als den „Schöpfer aller Menschen“ (SB 143), der diese nach seinem „Ebenbild“ (SB 143) schafft, ab, daß Gott den Menschen nicht nur vollkommen schafft, sondern ihm auch ein vollkommenes Schicksal prädestiniert. Dieses erkennt man daran, daß Elias Gott vorhält, „das Elend, die Sünde und den Schmerz“ (SB 143) erschaffen zu haben und sich „an [seiner] Trauer, an der Mißgeburt [seiner] Augen, am Kummer [seiner] Liebe“ (SB 143) zu weiden. Elias fordert hier von seinem Schöpfer das ihm aus seiner Sicht zustehende gute Schicksal ein. Sehr eng assoziiert er dieses mit seiner Liebe zu Elsbeth. Zwar ist er auch erzürnt darüber, daß er „keine Kindheit gehabt“ hat, daß es ihm versagt geblieben ist, „in Feldberg das Orgelhandwerk zu lernen“, doch all dies hätte er „willig hingenommen, wenn Gott ihn in der Liebe nicht so grausam getäuscht hätte.“ (SB 145) An diesem Satz wird deutlich, daß Elias die Liebe für von Gott vorherbestimmt hält. So wird schon im Verlauf des „Ersten Feuers“ (SB 76-80), als Elias Elsbeth rettet und sich in sie verliebt, dies als Werk Gottes hingestellt. Dies nimmt Elias später wieder auf:

Meinst Du etwa, ich hätte mich aus eigenem Willen für Elsbeth entschieden? Du warst es, der mich zu ihr hingeführt hat. [...] ich meinte, es sei Dein Wille. (SB 144)

Genauso wie er seine Liebe zu Elsbeth als von Gott vorherbestimmt sieht, leitet er folglich daraus wiederum ab, daß auch das Scheitern prädestiniert ist, daß Gott ihm das Glück seines Lebens verweigert, und macht es ihm zum Vorwurf. Neben seinem Schicksalsglauben hält Elias Gott vor, sich „an [seinem] Irrgehen zu ergötzen“ und „kein liebender Gott“ zu sein, womit er zu erkennen gibt, daß er an einen „großen, mächtigen und allwissenden“ (SB 143), vor allem aber gnadenlosen, rächenden Gott glaubt. Als Konsequenz daraus beginnt er, Gott zu verfluchen:

Ich bin gekommen, Dich zu verfluchen!! Ich bin gekommen, mit Dir ein Ende zu machen!! Du bist kein liebender Gott!! Die Liebe allein war Dir zu wenig!! Du mußtest den Haß erschaffen, Du mußtest das Böse zeugen!! (SB 144)

Jedoch entschließt er sich, gegen die Fügungen Gottes zu kämpfen, indem er sich auf den freien Willen des Menschen beruft:

Wenn Du in Deiner großen Herrlichkeit uns Menschen den freien Willen gegeben hast, [...] dann will ich, Johannes Elias Alder, von dieser Freiheit kosten. Wisse, daß ich mein Unglück nicht annehmen werde. Wisse, daß ich nicht aufhören werde, Elsbeth zu lieben. Wisse, daß ich mich gegen Deine Fügungen stelle. Wisse, daß Du mir keine größeren Schmerzen mehr zufügen kannst, als Du mir zugefügt hast. Von nun an soll Deine Macht nicht mehr in mir wirken. Und wenn ich, Johannes Elias Alder, untergehe, so ist es mein Wille, nicht Dein Wille! (SB 144)

Elias hat Gott verflucht und sich von ihm losgesagt, als im zweiten Teil des besagten Kapitels Gott ihm nun als ärmlich gekleidetes und nicht nur verwundetes, sondern auch verwundbares Kind erscheint, das sich durch das Fehlen eines Nabels als Gott zu erkennen gibt.²⁸ Dennoch geht von diesem eine „geheimnisvolle Wärme“ aus, die „der Seele einen herrlichen Frieden“ (SB 147) gibt. Hier zeigt sich Gott nun in seiner wahren Gestalt, als gnädig, sündenvergebend, liebend, verletzlich. Dies erkennt Elias und „unsäglich sehnte es ihn nach der Schönheit, welche aus den geheimnisvollen Kindsaugen strahlt(e)“ (SB 148). Doch ist es zu spät für eine Bekehrung, da Gott erschienen ist, um Elias freizugeben, ihn zu erlösen von seinem Schicksal und seiner gottgegebenen Liebe zu Elsbeth:

²⁸

Folgende Stellen aus dem Text deuten darauf hin: „grobgewirktes Jäckchen“ (SB 146); „an der linken Schläfe breitete sich ein großer, schwarzer Flecken aus, als sei es vertrocknetes Blut“ (SB 147); „als er aber die Hand ausstreckte, riß der Körper [...] auf“ (SB 148.).

Er mußte nicht mehr lieben. Sein Herz war plötzlich befreit von dieser furchtbaren Sehnsucht. Das Mädchen Elsbeth war ihm gleichviel geworden. Elias war erlöst. (SB 149)

Zudem hat Elias seine natürliche Augenfarbe zurückgewonnen und damit „die Farbe seiner Pupillen verloren“ (SB 148), jenes Gelb, das seine Augen beim ebenfalls gottgegebenen Hörwunder angenommen haben. Man kann sagen, daß der Verlust dieser Augenfarbe sowie seiner Liebe also symbolhaft für Elias' durch die Verfluchung provozierte Befreiung aus Gottes Plan steht. Gerade in dem Moment, als Elias erkennt, daß Gott nicht der „mächtige und allwissende“ (SB 144) prädestinierende, sondern der gnädige, verzeihende ist, (er also seine defizitäre Gottesvorstellung relativieren könnte), wird er erlöst, von der Liebe, vom Schicksal, von Gott. Elias fühlt sich zwar nun frei, hat jedoch gleichzeitig seinen Lebenszweck verloren und wünscht sich den Tod, denn:

Erlösung ist die Erkenntnis der Sinnlosigkeit allen Lebens. Das lernen wir aus den Lebensgeschichten der Großen dieser Welt. Jesus, als er erlöst war, empfand keine Neigung mehr, länger in dieser Welt zu wirken. Er ging und kam nicht wieder. Die Heiligen des Bösen und des Guten, die Tyrannen der Menschheit, als sie ihr Werk vollbracht, suchten oder fanden den Tod vor ihrer Zeit. (SB 149)

Johannes Elias Alder faßt den Entschluß zum Selbstmord: „Sterben wollte er“ (SB 149). Und so schließt sich der paradoxe Kreis: Der vom Schicksal und Gott enttäuschte Elias verflucht Gott dafür. Doch als dieser ihn von seinem imaginären Lebenssinn, der Liebe zu Elsbeth, befreit, faßt er den Entschluß, Selbstmord zu begehen. Die Befreiung von der Liebe zu Elsbeth und Elias' gefaßter Entschluß zu sterben haben Folgen für seine weitere Lebenshaltung. Bei der Hochzeit von Elsbeth mit Lukas willigt Elias ein, die Orgel zu spielen, und entwirft „eine moderate, sehr kunstvolle, aber durchaus teilnahmslose Musik“ (SB 150) und in den darauffolgenden Wochen muß

Elias erkennen, daß ihm nichts mehr Lust oder Leidenschaft machte. [...] Wenn er des Morgens erwachte, war er müde und blieb es den halben Tag lang. [...] Die gleißend gelben, herrlich duftenden Sommermorgen erweckten nun kein Interesse mehr in ihm, und der Morgen war ihm nicht mehr ein Bild neuer Hoffnung. Alles dünkte ihn leer, längst gesehen und veriebt. Sein Herz war gealtert. Saftlos war es geworden wie ein verdorrter, überzeitiger Apfel auf Mutters Herd. (SB 152f.)

Elias zieht sich resigniert und hoffnungslos sowohl von der Musik als auch vom Lehramt zurück.

Die Situation ändert sich jedoch, als der Domorganist zu Feldberg im Auftrag des musikalischen Instituts nach Eschberg kommt, um die Orgel für die Eintragung in ein Register zu besichtigen, und zum ersten Mal Elias' Orgelspiel hört:

Was Goller am zweiten Augustsonntag in Eschberg entdeckte, war eine schlichte, fünfstimmige Orgel und den grandiosesten Organisten, den seine kleinmeisterlichen Ohren jemals gehört hatten. (SB 161)

Von seiner Kunst begeistert, verlangt er nach den „Partituren aller gespielten Stücke“ (SB 162) und ist dann erst richtig sprachlos, als er von Elias aufgeklärt wird, daß er „des Notenschreibens nicht kundig“ (SB 162) ist und sich das Orgeln selbst beigebracht hat, weshalb er ihn auf ein in zwei Wochen stattfindendes Orgelfest nach Feldberg einlädt, bei dem die Schüler beim improvisierten Orgelspiel geprüft werden. Da Peter ahnt, „daß dies der größte Triumph im Leben seines Freundes“ (SB 163) werden wird, gelingt es ihm auch, Elias zu überreden, an dem Feldberger Orgelfest, dem „Musikereignis des Jahres überhaupt“ (SB 168), teilzunehmen. Da die lange, beschwerliche Reise Elias dazu führt, daß er „im schwarzen, verschwitzten Gehrock, barfußig mit dreckigen Fuß- und Fingernägeln, fettigen Haarsträhnen und von üblem Geruch“ (SB 168) auftritt, wird gleich zu Beginn die Kritik der privilegierten Gesellschaft angeregt und sie wird auf Elias aufmerksam, als endlich auch er an der Reihe ist und anfängt, „über das Lied <Kömm o Tod, du Schlafes Bruder> zu extemporieren.“ (SB 171). Während Elias spielt, sieht er sein ganzes Leben vor sich ablaufen, und alle seine Gedanken werden in Musik umgewandelt:

Dergestalt wollte er darlegen, wie man sich gegen den Tod aufzulehnen habe, gegen das Schicksal, ja gegen Gott. Der Tod als jähes Schweigen, als unerträgliche Pause. Und der gedemütigte Mensch, wie er aufschreit im sinnlosen Gebet. Wie er sich das Hemd wegrißt, wie er sich die Haare rauft, wie er irr zu fluchen anhebt, und wie er doch immer zu Boden geworfen wird. (SB 174)

Die Reflexionen Elias' beim Spiel deuten darauf hin, daß er seine Enttäuschung nicht überwunden hat. Zwar hat sich Gott von ihm

zurückgezogen, aber Elias ist nicht frei von ihm²⁹, „denn alles Aufbegehren nützt nichts. Gott ist ein böses, nabelloses Kind.“ (SB 174) Elias steigert sich in sein Spiel immer weiter hinein, bis dann schließlich seine Klänge einen weicheren Ton annehmen:

Damit gedachte Elias die vollkommene Resignation der menschlichen Kreatur auszudrücken: Am Boden lag er, vergangen alle Hoffnung, die Erde um ihn erfroren. Allmählich begriffen die so erschrockenen Zuhörer die Botschaft des Organisten. Nein, der da oben machte nicht bloß Musik, er predigte. Und was er predigte, war von kalter, glasklarer Wahrheit. [...] In den Gesichtern der Menschen stand plötzlich Wahres zu lesen. Die Masken waren herabgeschmolzen und ein numinos Stilles lag auf jedem Antlitz. (SB 175)

Nachdem er nun schon eine halbe Stunde lang spielt und in seiner Musik über Gott und die Welt erzählt, bleiben seine Gedanken schließlich bei Elsbeth hängen, „und Elsbeth wurde Musik. Elsbeth!“ (SB 177). Beim Spielen erinnert er sich an ihr Aussehen und ihre Kleidung, ihr Lachen und ihre Stimme, ihren Gang und ihre Hände. Er bringt alle Erinnerungen an sie in seine Musik hinein, als er plötzlich das Herzsclagen seiner ehemaligen Liebe zu ihr wieder vernimmt:

Während er diese Gedanken in die anrührendste Musik setzte, die jemals gehört worden war, vernahm er auf einmal Elsbeths Herzsclagen wieder. Und er wurde unruhig, der Rhythmus könnte verloren gehen. Aber der Rhythmus blieb und verschmolz mit dem seines eigenen Herzens. Und es geschah, daß Elias wieder liebte. (SB 177)

Der Schluß des Liedes wird zum Höhepunkt in Elias' Karriere, als er anfängt, selbst mitzusingen:

Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder. [...] Und mit geschwollener Brust imitierte er eine acht Fuß hohe Orgelpfeife, wob die Melodie in langen Notenwerten in das Stimmengewicht, während die beiden Füße den Choral kanonisch und in verkürzten Notenwerten ausführten, die beiden Hände jedoch das Fugenthema mit unsäglichlicher Kunst engführten und gleichzeitig auch noch umkehrten. [...] Und Johannes Alder jubilierte, und Jubel war das gleißende, nicht mehr enden wollende Dur, welches diese unbegreifliche, ja irrsinnige Improvisation abschloß. (SB 181)

²⁹

Vgl. Klingmann, Ulrich: Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. In: Knobloch, Hans-Jörg und Koopmann, Helmut (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Tübingen 1997. S. 217 (Kurztitel: Klingmann: Sprachlosigkeit).

Nach Beendigung seiner Präsentation will das Publikum keine Ruhe mehr geben und läßt den Musiker hochleben. Elias wird geehrt und zum Sieger des Wettbewerbes gekürt:

Der Generalvikar [drückte] dem ganz und gar geistesfernen Elias Alder die goldene Lira auf speckige Haar und lobte den Musikanten als ein respektables Naturgenie. (SB 184)

Durch die wiederauferstandene Liebe ist das Genie nicht bei klarem Verstand. Das Fest und die Ehrungen gehen an Elias vorüber, und obwohl dies der Höhepunkt seiner kurzen musikalischen Karriere ist, realisiert er nur noch die unerwiderte Liebe zu Elsbeth und denkt an die Konsequenzen, die er daraus für sich gezogen hatte:

Die Menschen brachen aus ihrer Ohnmacht heraus, fingen an zu brüllen, zu triumphieren und zu akklamieren. [...] Er selbst hielt sich am Gesimse der Brüstung fest, und niemand bemerkte, daß er vor Glück und Erschöpfung weinte. Oder weinte er über den unglaublichen Entschluß, den er beim Orgelspiel gefaßt hatte? (SB 182)

In dem Moment, als beim Orgelspiel seine Leidenschaft für Elsbeth von neuem entfacht ist, erinnert er sich auch wieder der Worte eines Wanderpredigers, den er vor langem einmal sagen hörte: „Wer schläft, liebt nicht.“ (SB 103) Aus dieser Aussage resultierend, sieht er seinen Schlaf als Grund dafür, daß seine Liebe nicht erhört wurde. Er schließt daraus, daß er während des Schlafs Elsbeth nicht lieben konnte,

denn im Schlaf [...] liebe man nicht. Man befinde sich in einem Zustand des Totseins, weshalb Tod und Schlaf nicht aus dem ungefähr Brüder genannt würden. Die Zeit des Schlafs sei also Verschwendung und folglich Sünde. Die Zeit, die ein Mensch verschlafe, werde ihm nach dem Tod auf die Zeit seines Fegefeuers dazugeschlagen. (SB 192)

Aufgrund dieser Schlußfolgerung meint er Elsbeth nur mit „halbem Herzen“ (SB 191) geliebt zu haben: Darum habe ihm Gott Elsbeth verweigert, denn „die Zuneigung sei nur lau und halb gewesen.“ (SB 191) Um dennoch ihre Zuneigung, ihre Passion und Liebe zu gewinnen und sich zudem noch eine Gewißheit über die ewige Seligkeit im Himmel zu verschaffen, beschließt Elias, seiner „halbherzigen“ Liebe ein Ende zu setzen, und nun auch in der Zeit, in der er eigentlich schlafen würde, seine ganze Liebe auf Elsbeth zu konzentrieren:

Er habe drum beschlossen, sein Leben wach und neu zu leben. Und dieses wache, neue Leben werde ihm die Liebe Elsbeths einbringen und die Gewißheit der ewigen Seligkeit im Himmel. (SB 192)

Dies scheint allerdings widersinnig, da er Elsbeth nicht von seinem Opfer wissen lassen möchte. Seine ganze Tat scheint die eines Hoffnungslosen, der sein Leben eigentlich schon als beendet betrachtet und dem die Quelle und der Mut zum Weiterleben fehlen.

Am Ende des Romans siecht Elias Alder vor den Augen seines Freundes Peter, dem eigentlichen Urheber seiner Qualen, dem Elias trotzdem in blinder Freundschaft zugetan ist, dahin und stirbt letztendlich. Auch wenn Elsbeth sich nie über das Opfer klar wird, das der Protagonist in seiner Liebe zu ihr gebracht hat, so verändert es doch den sadistischen Peter, zu dem Elias mit seiner Weichheit sowieso immer im Gegensatz gestanden hat, zum Guten:

Das gescheiterte Dasein des Johannes Elias Alder hat ihn [Peter, D.S.] geläutert. Daran glauben wir mit kindlichem Ernst, denn das Böse ringt so lange mit dem Guten, bis es im Guten untergeht. (SB 201)

Im großen und ganzen hatte Elias in seinem Leben nur eine einzige wirkliche Befriedigung: seine Kompositionen über Elsbeth, beziehungsweise sein Orgelspiel.

Nein wir trauern nicht um diesen Menschen. Wir trauern um sein Genie und um die Unmöglichkeit seines Liebens. Welch prachttolle Menschen [...] muß die Welt verloren haben, nur weil es ihnen nicht gegönnt war, ihr Leben im Gleichmaß von Glück und Unglück zu leben. (SB 198)

Die Geschichte endet mit dem langen und schmerzvollen Tod von Elias Alder. Angebote für die Finanzierung eines Musikstudiums von einem angesehenen Bürger aus Feldberg erreichen das Aldersche Haus erst nach dem Tod des Genies. Neun Jahre nach dem Tod von Elias wandert Elsbeth mit ihren sechs Kindern zur Emmer, doch der geschliffene Stein ist weg. Sie erzählt ihren Kindern das Märchen von Elias und beendet die Geschichte mit einer Vermutung über Elias' Verschwinden:

Vielleicht sei er nur deswegen von Eschberg weggegangen, weil er hier seine Liebe nicht habe finden können. (SB 204)

Die Frage ihres ältesten Sohnes Cosmas, was denn Liebe sei, bleibt unbeantwortet:

<Frau Mutter, was meint Liebe?> <Was Liebe meint?> lachte die Lukasin, küßte ihm sein glänzendes Knollennäschen und zog ihm die Kapuze über den Kopf. Denn der Regen hatte wieder eingesetzt. (SB 204)

In bezug auf diese entscheidende Lebensfrage ist Elsbeth sprachlos, und auch die Antwort, die der Erzähler erteilt, ist unzureichend³⁰:

Das ungeheuerliche Gesetz, wonach eine jede Liebe immer in den Tod führt, sollte sich an diesem Mann auf eine abscheulich pervertierte Weise erfüllen. (SB 154).

4. „Das Parfum“ und „Schlafes Bruder“ im Vergleich

Wenn man beide Romane und deren Protagonisten miteinander vergleicht, so stellt man fest, daß sie viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Beide Romane behandeln das Motiv des Genies und thematisieren den Prozeß der Geniewerdung eines Menschen. Bei beiden Protagonisten handelt es sich um Menschen mit außergewöhnlichen Fähigkeiten, die in ein ziemlich bescheidenes Umfeld hineingeboren werden. Ihre besondere, durch ihre ausgeprägten Sinne hervorgerufene Begabung, unterscheidet sie von ihren Mitmenschen. Grenouille ist der „größte Parfumeur aller Zeiten“ (P 58), Elias der „grandioseste Organist“ (SB 161).

Die Talente der beiden Protagonisten werden zunächst nicht erkannt, da ihre Makel, ihre äußere Erscheinung, bei Grenouille auch seine Geruchlosigkeit, stärker zutage treten und so den Blick auf ihre herausragende Begabung verstellen.

In beiden Romanen wird die Geschichte genialer Künstler erzählt, die es genießen, Menschen durch ihre Fähigkeiten beeinflussen zu können, wobei jedoch bei Grenouille eher das Mörderische in den Vordergrund tritt, da er keine Skrupel hat, für seine Zwecke zu töten und Menschen zu täuschen, während Elias als Märtyrer für die Liebe zu leiden hat. Die Kunst, die sie mit vergleichbarer Perfektion betreiben, führt sie auf unterschiedlichen Wegen in den Tod.

³⁰ Vgl. Klingmann: Sprachlosigkeit. A.a.O. S. 221.

Beide Protagonisten haben einen Konflikt zwischen sich, dem Einzelmenschen, und der Weltordnung auszutragen. Schon von Anfang an bei der Geburt zeigt sich, daß sie nicht für das Leben geboren werden. Beide Protagonisten fangen „wider Erwarten“ an zu schreien. Grenouille macht das aus Trotz, aus Überlebenswillen, Elias dagegen „sperrt sich gegen die Welt“ (SB 14) und (über-)lebt erst mit der Musik.

Auch die Kindheit der beiden weist Ähnlichkeiten auf. Beiden Figuren wird in der Kindheit jede Form von Sozialisation verweigert, sie sind Außenseiter und führen eine Randexistenz. Grenouille wächst ohne Liebe auf. Er bekommt weder Zärtlichkeit noch Zuwendung, die für die normale Entwicklung eines Kindes notwendig sind. Seine Mutter wollte ihn sterben lassen. Er hat weder Mutter noch Vater kennengelernt und wird von Aufsichtsperson zu Aufsichtsperson weiterverkauft. So ist er schon als Kind in sich verkapselt. Elias wird aufgrund seiner Andersartigkeit von seinen eigenen Eltern verleugnet und eingesperrt. Er wird aufgrund seiner Besonderheit schon als Kind aktiv ausgegrenzt. Die Mutter zeigt ihm deutlich ihren „Ekel“ (SB 31) und verbietet ihm, in der Öffentlichkeit zu reden. So zieht er sich in sich selbst zurück und beschließt, „öffentlich kein lautes Wort mehr [...] zu sprechen.“ (SB 54) Sie wirken auf ihre Umgebung abschreckend und werden als Scheusale bezeichnet, was bei beiden auf unterschiedlichen Tatsachen beruht. Elias' gläserne Stimme, seine gespenstisch gelben Pupillen und seine vorzeitige Reife wirken abstoßend. Bei Grenouille ist es vor allem das Fehlen eines Eigengeruchs, aber auch seine durch verschiedene Krankheiten hervorgerufene Häßlichkeit, die angsteinflößend wirkt. Sein Erscheinungsbild ist durch körperliche Entstellungen gekennzeichnet. Grenouilles Körper weist Narben, Schrunden und Grind auf. Als Ausgestoßene reagieren sie bis zu einem gewissen Grad mit Anpassung an die Gesellschaft, letztlich aber mit dem Rückzug in ihre eigene Welt. Grenouille zieht sich in die eigene innere Welt der Düfte zurück und Elias erlebt die Außenwelt mit seinem inneren Gehör.

Sowohl Grenouille als auch Elias ahnen vorerst kaum etwas von ihrer Hochbegabung, bis es zu einem Schlüsselerlebnis kommt: im Falle Grenouilles ist es die Begegnung mit dem wundervoll duftenden Mädchen, durch die Grenouille seine eigene Genialität erkennt, die ihm nun die neuen Richtlinien für sein weiteres Leben gibt. Bei Johannes Elias Alder ist es das

Hörwunder und die gleichzeitige körperliche Deformation auf dem Stein im Gebirge, wo er zur Erkenntnis seiner Genialität gelangt. Aufgrund dieser Erkenntnis beginnt Elias, sein Talent zu entdecken, zu entwickeln, und lebt mehr und mehr auf. Das Schlüsselerlebnis als zweite Geburt ist also ein weiteres gemeinsames Motiv der beiden auktorial erzählten Romane. Sie führt dazu, daß sich jeweils die beiden Protagonisten ihrer Fähigkeiten bewußt werden und fortan zielstrebig danach trachten, von ihnen Gebrauch zu machen. Aus eigener Kraft gelingt es ihnen, der Erfüllung ihrer künstlerischen Ambitionen einen Schritt näherzukommen: Grenouille wird Assistent Baldinis, Elias Balgtreter des Dorforganisten und später dessen Stellvertreter. Während Elias von da an aber lange Zeit keine weiteren Entwicklungen in seiner künstlerischen Laufbahn durchmacht und das unerträgliche Leid des Liebenden, dessen Liebe offenbar nicht erwidert wird, an seinen Kräften zehrt, bis es ihn vollends vernichtet, zieht Grenouille fort in die weite Welt, erlebt eine Art zweites Schlüsselerlebnis auf dem Plomp du Cantal und verhilft in Südfrankreich einem adeligen Pseudowissenschaftler zu Ruhm und Ehre. Zwar werden seine mächtigen Fähigkeiten noch nicht vom allgemeinen Publikum erkannt, doch ist sich Grenouille dessen bewußt, daß er auf seinem Gebiet einmalig und nicht zu übertreffen ist. Elias dagegen kennt zwar sein Talent und weiß, daß keiner in Eschberg ihm musikalisch das Wasser reichen kann, jedoch ist er sich nicht im klaren, welche hervorragende Stellung er in der gesamten Musikwelt haben könnte, weil er die Problematik der Liebe für wichtiger hält. Grenouille kennt also seinen hohen Stellenwert, Elias jedoch würde ihn, selbst wenn er von ihm erführe, leugnen.

Deutliche Parallelen lassen sich dagegen wieder am Schluß erkennen. Die beiden Genies erhalten die Gelegenheit, ihre Fähigkeiten einem Publikum vorzuführen bzw. sie auf ein Publikum auszuüben. In beiden Fällen ist das Publikum von der künstlerischen Genialität überwältigt und wird hypnotisiert. Wiederum gemeinsam sind beiden Romanen die qualvollen Selbstmorde beider Helden unmittelbar nach ihren größten Erfolgen, die paradoxerweise die Auslöser des Wunsches zu sterben sind. Genauso scheitern beide aus Liebe. Grenouille weiß, daß er seine Bestimmung erfüllt hat; er könnte jetzt natürlich sein Parfum verwenden, um die Weltherrschaft zu erlangen, aber das ist nicht sein Ziel. In Wirklichkeit beziehen sich Grenouilles Bestrebungen weniger auf die Herstellung des Parfums als eines solchen, sondern es geht

ihm vielmehr darum, die Anerkennung und Liebe seiner Mitmenschen zu gewinnen, die er wegen seiner Geruchlosigkeit nicht genießen kann. Er „will nur ein einziges Mal in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden“ (P 306). Das Parfum soll bei seinen Bestrebungen also nur ein Mittel zum Zweck sein. Maskiert mit dem besten Parfum der Welt, erkennt Grenouille gerade auf dem Höhepunkt seines Erfolges die Künstlichkeit seiner Duftmaske, denn unter dieser Maske trägt er kein Gesicht, sondern seine Geruchlosigkeit. Ihm wird klar, daß die Liebe, die er empfängt, nicht seinem wahren Gesicht, seinem wahren ‚Ich‘ gilt, sondern nur seiner Maske. Es ist also keine echte Liebe, die ihm entgegengebracht wird. Grenouille scheitert in dem Moment, als ihm bewußt wird, daß eine Liebe zwischen ihm und seinen Mitmenschen unmöglich ist. Elias hat sich bei der Bearbeitung der Todessehnsucht an der Orgel derart eingesetzt, daß er der Überzeugung ist, nun seiner musikalischen Botschaft entsprechend handeln zu müssen. Genauso wird auf dem Höhepunkt seines Erfolges seine Liebe zu Elsbeth wieder wach und seine Todessehnsucht verstärkt sich. Elias scheitert an seiner unerwiderten Liebe zu Elsbeth. Den Grund dafür meint er schließlich bei sich selbst zu erkennen und entscheidet sich für den Tod, weil er unaufhörlich lieben will und glaubt, dadurch richtige Liebe zu erfahren.

Beide Protagonisten benutzen andere für ihre Selbsttötung. Bei Elias ist das Peter, der ihn ständig wach halten muß und dadurch selbst in Mitleidenschaft gezogen wird. Grenouille hingegen, selbst ein Scheusal, fordert anderes „Gesindel“ (P 318), welches wie er noch nie Liebe empfunden und nichts mehr zu verlieren hat, zum Kannibalismus auf. Weder sie, noch ihre Schöpfungen hinterlassen irgendwelche Spuren: Grenouille hinterläßt keine Rezepte für seine nach Gefühl erstellten Parfums und läßt sich restlos aufessen; Elias hinterläßt keine Noten seiner Stücke, da er selbst nie Noten lesen und schreiben lernen durfte, und läßt sich so von Peter begraben, daß nicht einmal dieser noch weiß, wo genau er liegt.

Beiden Werken ist auch die Sprachlosigkeit als Motiv gemeinsam. Grenouille ist verschwiegen und introvertiert, auch die anderen Menschen – wie es bei Baldini besonders deutlich gezeigt wird – sprechen ihre wahren Gedanken und Absichten nie aus, sondern sind falsch, berechnend und hinterlistig; in der vorarlberger Bauernwelt wird Kommunikation überhaupt

kleingeschrieben, nicht einmal gegenseitige Zuneigung wird bekundet, woran Elias bekanntermaßen schließlich zerbricht.

Sowohl in *Schlafes Bruder*, als auch in *Das Parfum* wird das Verhältnis des Helden zu Gott thematisiert. Im Hinblick auf die Gottesvorstellung der jeweiligen Protagonisten wird jedoch ein signifikanter Unterschied deutlich: Während Elias an Gott glaubt, auch wenn er sich später aus Enttäuschung von ihm abwendet, läßt sich Grenouille durchaus als Atheist bezeichnen, er verachtet den „weihrauchstinkenden Gott, der in den Kirchen haust“ (P 304), zutiefst. Mehr noch, er sieht sich selbst als über Gott stehend aufgrund seiner Fähigkeit zur Kreation von Düften und zur Manipulation der menschlichen Gefühle. Als Vergleich wird hierbei der griechische Sagenheld Prometheus herangezogen, wobei Grenouille sich für „noch größer als Prometheus“ (P 304) erachtet. Sein Größenwahn wird auch daran deutlich, daß er von den Menschen erwartet, sie sollten „ihn, den Großen Grenouille“ (P 305), anbeten. So unterschiedlich also die Gründe dafür sein mögen, Enttäuschung oder Verachtung, beide Romanhelden durchleben eine Krise in ihrem Verhältnis zu Gott, die dazu beiträgt, sie in den Selbstmord zu treiben.

Zusammenfassend kann man sagen, daß in beiden Romanen der Protagonist einen äußerlichen Triumph erlebt, Elias in der Musik, Grenouille im Schöpfen von Düften. Gleichzeitig werden sie sich jedoch des Scheiterns ihres Genies bewußt: Elias entdeckt die unerfüllbare Liebe wieder und sein Gehader mit Gott, Grenouille wird sich seines Hasses auf die Menschen bewußt, der deren Liebe zu ihm diametral entgegensteht. Beide entschließen sich, daraus die Konsequenz zu ziehen, nämlich Selbstmord zu begehen. Damit entsteht der Prototyp des Genies, der an seiner defizitären Liebes- und Gottesvorstellung scheitert. In den beiden Romanen wird der Leser an das Kennzeichen der modernen Genie-Ästhetik, das Scheitern des Genies, herangeführt.

Obwohl der Handlungsablauf beider Werke in die Welt des 18. und 19. Jahrhunderts versetzt wird, weisen sie doch typische Merkmale der modernen Gegenwart auf. Konzipierte sich das Genie bei Goethe und Herder noch als ein erstrebenswertes Ideal, ist es hier nun zum Scheitern verurteilt. Gerade und besonders die Tatsache des Scheiterns des Genies in beiden Romanen könnte dabei als Leitgedanke dienen. Warum scheitern die beiden außerordentlich begabten Protagonisten? Typische moderne soziale Verhältnisse erschweren

jeweils den beiden Protagonisten eine harmonische Einfügung in die Gesellschaft. Dieses ist auf mehrere Gründe zurückzuführen, die zum einen im genialen Protagonisten selbst liegen und zum anderen in den spezifischen Merkmalen der heutigen modernen Gesellschaft zu finden sind.

Die zunehmende Isolierung des Einzelnen, Kommunikationsstörungen und Sprachlosigkeit, sowie die Reduktion der zwischenmenschlichen Beziehungen auf den wirtschaftlichen Nutzen zeichnen unter anderem die heutige Gesellschaft aus. Es ist zu beobachten, daß der Wunsch nach Selbstverwirklichung, Selbstentfaltung und Individualisierung einhergeht mit dem damit nicht immer vereinbaren Wunsch nach sozialer Aufnahme, Akzeptanz und Eingliederung in die Gesellschaft. Die Angst vor einer Außenseiterrolle, die vorwiegend aus der Tatsache der Andersartigkeit, im positiven wie im negativen Sinne, entspringt, hindert oft den Einzelnen daran, seine Besonderheit zu offenbaren. Andererseits wird die kollektive Gruppe der ‚Normalen‘ von solchen hervorragenden genialen Persönlichkeiten abgeschreckt, aus Angst davor, von einem (Ver-)Führer manipuliert zu werden, was demzufolge ihre Fähigkeiten blockiert, diese geniale Persönlichkeit ungeniert zu akzeptieren. Hallet bringt dies genau auf den Punkt, wenn er sagt:

Für uns Heutige kann die faszinierende Unternehmung des autonomen, fast autarken Individuums, das die Welt aus den Angeln heben möchte, nur noch Schreckensvision sein, das vorgebliche Genie ist nur noch im Scheitern vorstellbar.³¹

Trotz ihres vermeintlich historischen Hintergrundes sind die Werke von Schneider und Süskind also aktuell und gegenwartsbezogen. Es handelt sich um Literatur, die den Nerv der Zeit trifft.

³¹ Hallet: Genie als Mörder. A.a.O. S. 287.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

SÜSKIND, Patrick: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich 1994.

SCHNEIDER, Robert: Schlafes Bruder. Leipzig 1995.

Sekundärliteratur

ECO, Umberto: Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Heidelberg 2000, EA Mailand 1977.

FRIZEN, Werner und SPANCKEN, Marlies: Patrick Süskind: Das Parfum. München 1996.

FRIZEN, Werner: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: Deutsche Vierteljahresschrift. 68. 1994. S. 757-786.

HACKL, Erich: Laudatio auf Robert Schneider. In: Moritz, Rainer (Hrsg.): Über *Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig 1996. S.48-55.

HALLET, Wolfgang: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: Literatur für Leser 3/4. 1989. S. 275-288.

HÖPFNER, Nils: Grenouille, das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Düfte. In: Die Presse Nr. 11120 v. 6./7.8.1985. S. 7.

KLINGMANN, Ulrich: Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. In: Knobloch, Hans-Jörg und Koopmann, Helmut (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Tübingen 1997. S. 205-221.

KREBS, Jakob: Zum Begriff des Genies. Über eine Sammlung von Ideen willkürlich ausgewählter Geisteswissenschaftler. In: www.uni-frankfurt.de/b09/kunstpaed/indexweb/frankfurt/referate.htm.

MATZKOWSKI, Bernd: Erläuterungen zu Patrick Süskind. *Das Parfum*. Königs Erläuterungen und Materialien. Hollfeld 1994.

MORITZ, Rainer: Nichts Halbherziges. *Schlafes Bruder*. Das (Un-)Erklärliche eines Erfolges. In: Moritz, Rainer (Hrsg.): Über *Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig 1996. S. 11-29.

PFEIFER, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin 1989.

REISNER, Hanns-Peter: Lektürehilfen. Patrick Süskind. *Das Parfum*. Stuttgart; Düsseldorf; Leipzig 1998.

RICHTER, Gert: Lexikon der Mythologie. München 1998.

SCHLÖSSER, Hermann: „Wie kein Meister vor oder nach ihm...“. Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder. In: Moritz, Rainer (Hrsg.): Über *Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig 1996. S.79-91.

SCHMIDT, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. 2 Bände. Darmstadt 1988.

SCHWEIKLE, Günther und Irmgard (Hrsg): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart 1984.

WILPERT, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1979.