

Überweltigend!

Wie sich das Genie an der Welt und die Schrift sich an sich selbst berauscht

Eine Lesart von Robert Schneiders *Schlafes Bruder* und Patrick Süskinds *Das Parfum*

»Das Parfum ist ein Buch über ein Geruchsmonster, und das ist ein Buch über ein Gehörmonster«¹, verkündet Sigrid Löffler am 19. November 1992 im Literarischen Quartett, wenige Wochen nach dem Erscheinen von Schneiders Debütroman *Schlafes Bruder*², der zu einem Überraschungserfolg avancierte. Eine solche Reduktion macht es sich freilich leicht: Sie verkennt die Komplexität, die Schneider und Süskind³ in ihre Genies einschreiben. Jean Baptiste Grenouille ist mehr als ein »Geruchs-«, Johannes Elias Alder mehr als ein »Gehörmonster«; ihr Status als Genie leitet sich nicht nur von dieser einen besonderen Fähigkeit ab, als käme diese bloß eindimensional zum Vollzug. Zwar ist es zunächst ein überragendes musikalisches Talent, ein außergewöhnlich feiner Geruchssinn, die Elias und Grenouille den Status von »Ausnahmemenschen«⁴ verleihen. Das Genie ist jedoch mehr als nur talentiert oder begabt, es ist »welterschließend, wenn nicht gar welterzeugend tätig. Es [...] arbeitet an der Ausgestaltung [...] der Formen, in denen überhaupt erst etwas als etwas erscheinen [...] kann.«⁵

Der Geniebegriff oszilliert zwischen den Polen Kultur vs. Natur, handwerklichem Schaffen vs. spontanem Gelingen.⁶ Schneider schlägt sich mit seinem Elias auf die Seite der Natur: Dessen Genius unterliegt Gottes Schöpferhand, er bekommt sein Talent »eingegossen« und sieht sich von Geburt an der Aufgabe gegenüber, mit diesem Talent, mit seinem Anderssein adäquat umzugehen. Grenouille hingegen erschafft sich selbst. Er ist die Verkörperung des »self-made man«⁷, entschlossen bis in die letzte Pore seines Seins, sich zum eigenen Herrn und Gott zu machen.

Eschberg, ein Dorf im österreichischen Vorarlberg, im Jahre 1803. Das »Weib oben im Gaden gellte vor Schmerzen«

(SB 17). Die Geburt des Kindes ist ein Kampf: »Es schrie nicht. [...] In ihrer [der Hebamme; d. Verf.] Verzweiflung stimmte sie das Tedeum an, sang flehentlich und schließlich laut aus heller Angst. Plötzlich spürte sie den Fleischklumpen zusammenzucken. [...] Das Tedeum hatte dem Kind das Leben gerettet.« (SB 18-19) Die Wahrnehmung der Musik erweckt den »Fleischklumpen« zum Leben und lässt ihn vom Ding zum Menschen werden. Das Kind, dessen Herz nicht schlagen will, das sich des Atmens verweigert und das sich gegen die Welt, in die es geboren werden soll, von Anbeginn sträubt, dieses Kind wird im Hören des *Tedeum laudamus* der Gesetzmäßigkeit seiner selbst unterworfen. Elias *must* leben, denn Gott hat mit ihm einen Vertrag geschlossen: In seiner »Verschwenderlaune« hatte es ihm »gefallen, die so wertvolle Gabe der Musik ausgerechnet über ein Eschberger Bauernkind auszugießen« (SB 13). Diese Gabe macht Elias zum begnadeten Musikergenie und gleichsam zum Schuldner Gottes. Beschenkt mit dem absoluten Gehör ist Elias gezwungen, seinem Gönner den absoluten Dank, nämlich ein Leben in ständiger Auseinandersetzung mit dieser allgewaltigen Gottesgabe, zurück zu erweisen. Ein präfiguriertes Dasein als Genie unter dem Vorzeichen der Schuld, ein Zerrissensein zwischen Müssen, Können und (Nicht-)Wollen beschwört Schneider auf den ersten Seiten des Romans herauf und webt in die bäuerlich-rustikale, von gellenden Schreien, »blutbeklatschte[n] Linnen« und »tropfenden Händen« (SB 18) erzählende Geburtsszene Augenblicke von Transzendenz ein, die den Auftakt für eine Geschichte voll explodierender Wörter und eines implodierenden Menschen bildet.

Als die junge Frau, die später wegen Kindsmordes hingerichtet wird, am 17. Juli 1783 einen Jungen zur Welt bringt, emp-

findet sie vor allem eins: Ekel. Zwischen abgeschlagenen Fischköpfen, stinkenden Schuppen und blutigen Kadavern gebiert sie an ihrem Arbeitsplatz, der Fischbude in der Rue aux Fers, ein lästiges Bündel Mensch. »Sie wollte die eklige Geburt so rasch als möglich hinter sich bringen« (P 7-8), wie die letzten vier soll auch diese des Abends mit den Fischresten entsorgt werden. »Da fängt, wider Erwarten, die Geburt unter dem Schlachttisch zu schreien an.« (P 9) Jean Baptiste Grenouille entscheidet sich zu leben und dem stinkenden Morast, den vom Tode erzählenden Fischleichen und der abstoßenden Lieblosigkeit seines Zur-Welt-Kommens zu trotzen. Sein Schrei »war kein instinktiver Schrei nach Mitleid und Liebe gewesen. Es war ein [...] reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene *gegen* die Liebe und dennoch *für* das Leben entschieden hatte.« (P 28) Der kitschige Gestus, mit dem Süskind die Entschlossenheit des Säuglings in Worte fasst, schlägt allzu bald in bestechende Wirklichkeit um. Grenouille wird geboren im Dreck, aufgezo-gen an der Brust einer beliebigen Amme, wenig umsorgt und gar nicht geliebt – und unterscheidet sich darin zunächst nicht von Tausenden anderer Kinder im Paris des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Dass Grenouilles Mutter kurz nach seiner Geburt hingerichtet wird, erstickt eine retrospektive Genese dieses Menschenkindes im Keim – Grenouille ist weder von Gott geschaffen noch von einer Mutter geboren. Er *ist* einfach, und zwar als Teil blutigen, stinkenden, widerwärtigen Abfalls. »Er war von Beginn an ein Scheusal.« (P 28) Was Grenouille immer offensichtlicher außergewöhnlich werden lässt, ist eine permanente Übersteigerung und Verabsolutierung in allem, was er ist und tut. Am »allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs« (P 7) geboren, funktioniert sein Leben nach dem Prinzip Superlativ: Nur durch ein permanentes

Überbieten dessen, was schon da ist und sich ihm zeigt, vermag sich Grenouille von einer Welt abzugrenzen, die ihn von Anbeginn abgestoßen hat.

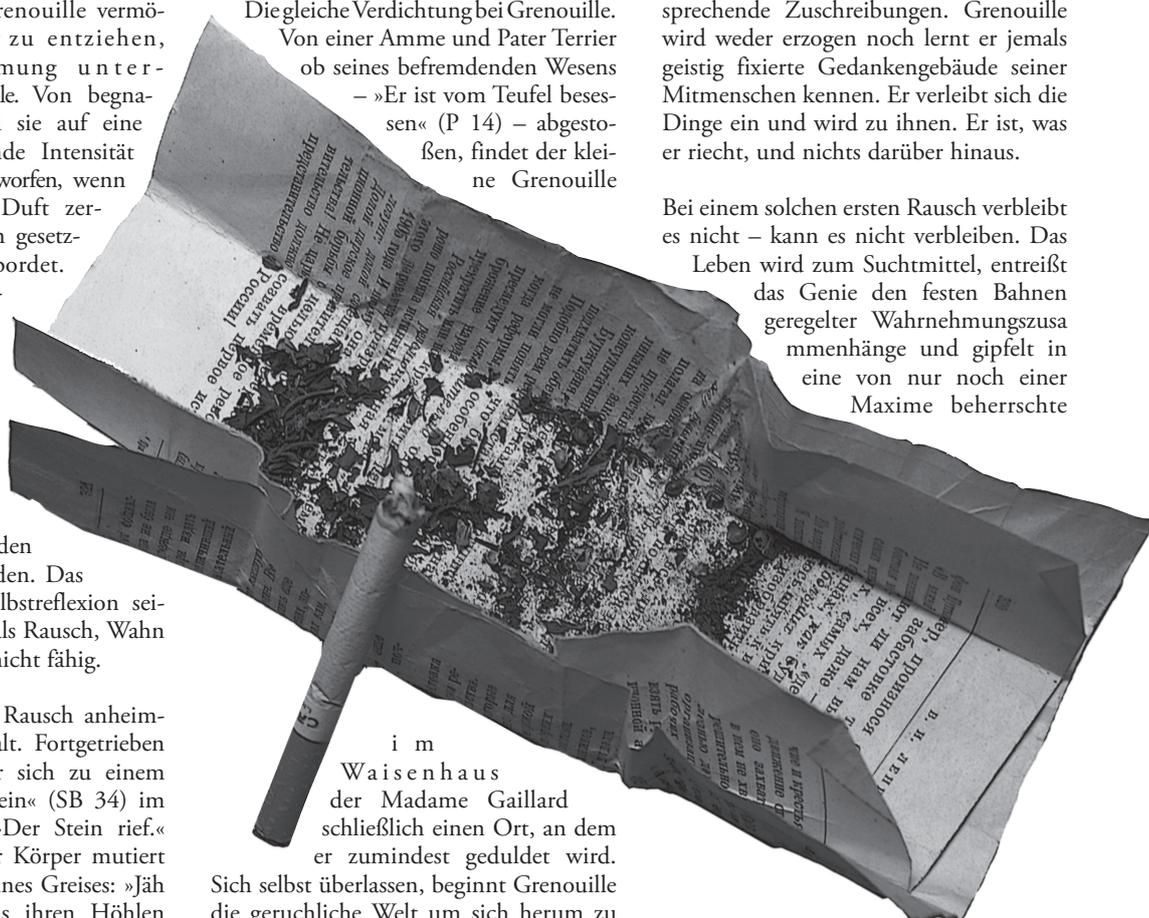
Was Elias das absolute Gehör, ist Grenouille der absolute Geruchssinn. Töne bleiben nicht einfach Töne und Gerüche nicht einfach Gerüche. Sie zerfallen in Teilchen, splitten sich in Nuancen, zersetzen sich in Partikel. Niemals Gehörtes sprudelt plötzlich als gewaltige Musik und nie Geruchenes schäumt auf als übermächtiger Duft. Elias wie Grenouille vermögen nicht, sich der Welt zu entziehen, und ihre Wahrnehmung unterliegt keiner Kontrolle. Von begnadeter Besessenheit sind sie auf eine den Verstand sprengende Intensität der Wahrnehmungen geworfen, wenn jeder Ton und jeder Duft zerbricht und eine äußerlich gesetzte Wirklichkeit überbietet.

Das Genie wird überwältigt – oder besser: überweltigt –, wenn es seinen Rausch erlebt, und ist dabei stets gefährdet, in Wahnsinn abzugleiten. Der Begriff des Wahnsinns kann hier freilich nur von einer außenstehenden Position formuliert werden. Das Genie selbst ist der Selbstreflexion seines Zustandes, der uns als Rausch, Wahn oder Ekstase erscheint, nicht fähig.

Als Elias seinem ersten Rausch anheimfällt, ist er fünf Jahre alt. Fortgetrieben von zu Hause fühlt er sich zu einem »wasserverschliffenen Stein« (SB 34) im Flussbett hingezogen: »Der Stein rief.« (SB 33) Sein kindlicher Körper mutiert dort plötzlich zu dem eines Greises: »Jäh traten die Augäpfel aus ihren Höhlen [...]. Die Pupillen flossen auseinander und quollen über das gesamte Weiß der Iris. Ihre natürliche Farbe, das melancholische Regengrün verschwand, und es trat ein gleißend ekelhaftes Gelb an ihre Stelle. Der Nacken des Kindes versteifte, [...] der Bauch blähte auf. [...] Die Kiefer traten hervor. [...] Was es dann hörte, war der Donner, der von seinem Herzen kam.« (SB 35) Nach dieser Entdeckung des Ichs im Hören des eigenen Herzschlages fallen alle nur denkbaren Geräusche über Elias her, die Synästhesie wird zum Programm: »Er sah das Summen seines eigenen Bluts, das Knistern der Haarbüschel in den Fäustchen. [...] Ein irres Durcheinander von Hunderten von Herzen hub an, ein Splittern von Knochen«, ein »Kratzen, [...] Brechen, [...] Gurgeln, [...] Speuzen,

[...] Platschen, [...] Rauschen, [...] Schaben, [...] Singen, [...] ein Gewetze von Muskeln, ein Geschrei von Blut, [...] das Klicken des Planktons, das Zirbeln, [...] Hallen, [...] Gellen, [...] Raunen, [...] Bersten.« (SB 36-38) Als Geisel eines klingenden Universums ist Elias genötigt, sich von den Tönen der Welt durchdringen zu lassen. Sein Dasein verdichtet sich in diesem ekstatischen Rausch allein auf die eine Fähigkeit des Hörens und scheint aller Menschlichkeit zu entbehren.

Die gleiche Verdichtung bei Grenouille. Von einer Amme und Pater Terrier ob seines befremdenden Wesens – »Er ist vom Teufel besessen« (P 14) – abgestoßen, findet der kleine Grenouille



im Waisenhaus der Madame Gaillard schließlich einen Ort, an dem er zumindest geduldet wird.

Sich selbst überlassen, beginnt Grenouille die geruchliche Welt um sich herum zu erkunden und verfällt, auf einem Stapel Holzscheite sitzend, dem Geruch desselben: »Er trank diesen Duft, er ertrank darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte Pore, wurde selbst Holz, wie eine hölzerne Puppe, wie ein Pinocchio lag er auf dem Holzstoß, wie tot, bis er das Wort ‚Holz‘ hervorwürgte. Als sei er [...] übervoll von Holz, so kotzte er das Wort heraus.« (P 32) Sich betrinkend an der Welt haben für das Genie nur die Dinge Identität und Substanz, die einen Geruch verströmen, dessen es gewahr werden, den es zerlegen, analysieren und geistig zu neuen Kompositionen anordnen kann. Wie bei Elias bedeutet der Rausch für Grenouille vor allem eine Inkorporation alles Äußeren, ein ständiges sich zu Eigen Machen einer nicht greif- und sichtbaren,

wohl aber eindrücklich wahrnehmbaren Realität. Nicht nur »Holz« zu riechen, sondern eine solch grobe Duftkategorie in Einzelteile und Nuancen zerlegen zu können – denn »[b]renzlig süß rochen die obersten Scheite, moosig duftete es aus der Tiefe des Stapels herauf, und von der Fichtenwand des Schuppens fiel in der Wärme bröseliger Harzduft ab« (P 32) – verwehrt ihm den Status eines gewöhnlichen Menschen. Ein solcher übernimmt im Zuge seiner Sozialisation feste Wahrnehmungskategorien und entsprechende Zuschreibungen. Grenouille wird weder erzogen noch lernt er jemals geistig fixierte Gedankengebäude seiner Mitmenschen kennen. Er verliebt sich die Dinge ein und wird zu ihnen. Er ist, was er riecht, und nichts darüber hinaus.

Bei einem solchen ersten Rausch verbleibt es nicht – kann es nicht verbleiben. Das Leben wird zum Suchtmittel, entreißt das Genie den festen Bahnen geregelter Wahrnehmungszusammenhänge und gipfelt in eine von nur noch einer Maxime beherrschte

Absolutheit. Der letzte Rausch ist ein Todesrausch, dem die Liebe innewohnt. Der Weg dorthin könnte unter dem Topos des »verkannten Genies« stehen – die damit einhergehende Assoziation des Scheiterns trifft aber weder auf Elias noch auf Grenouille zu.

Eschberg, mehr als provinziell, ein Ort mit wenig Möglichkeiten und noch weniger Geist, mit inzestuös verstrickten Familien und undurchschaubar verlaufenden Freund- und Feindschaften ist wahrlich nicht der Platz, an dem ein Genie angemessen aufgenommen und gefördert würde. Elias Musikalität wird nicht bejubelt, im Gegenteil: Er gilt als Sonderling, den man im Dorf schief anschaut und den die Mutter lieber wegsperret. Selbst

als Elias sich als Lehrer und Organist der Dorfkirche etablieren kann, stehen inneres Genie und äußeres Dorfmusikerbild in einem konstanten Missverhältnis. Was er tut, scheint nie an das, was er kann, was in seinem ersten Rausch so gewaltig erkennbar wurde, heranzureichen. Und auch die Liebe zu seiner Cousine Elsbeth, die zweite sein Leben durchziehende und beherrschende Konstante, verharrt allein in seiner Innerlichkeit. Nie gelingt ihm der Sprung aus sich heraus, hinüber in eine Welt, in der sein Leben kommunizierbar würde.

In dem einzigen, großen Moment, in dem dem Genie endlich Gerechtigkeit und gebührende Anerkennung zuteil wird, nämlich bei einem Orgelwettbewerb, zu dem Elias durch Zufall gelangt ist, ist es schließlich nicht die Umwelt, die sein Genius verkennen würde, sondern er selbst entzieht sich der Zuwendung. Die begeisterte Jury des Wettbewerbs fliehend, kehrt Elias an den Ort seines ersten Rausches zurück, den »wasserverschliffenen Stein«, und beendet dort sein Leben in körperlichem wie geistigem Exil.

Seit Elias des Herzschlags seiner damals noch ungeborenen Cousine Elsbeth, »jenes Menschen, der ihm seit Ewigkeiten vorbestimmt war« (SB 38), gewahr wurde, bewegt sich sein Leben auf einem schmalen Grat zwischen den Polen einer zehrenden Sehnsucht nach der Erfüllung seiner Liebe und der ihm seine ganze Innerlichkeit und Kraft aberlangenden Ausübung von Musik. Elias' Liebe zu Elsbeth ist solcherart metaphysisch übersteigert, dass er schließlich der Musik entsagt und sich, 22-jährig, der Maxime »Wer liebt, schläft nicht« (SB 104) verschreibt. Es ist die Unausweichlichkeit einer totalen Hingabe, die Elias acht quälende Tage lang das Martyrium der Wachheit durchhalten lässt, bis er aufgrund des »überdosierten Genusses der Tollkirsche« (SB 198) an Atemlähmung stirbt. Elias entsagt dem Schlaf und damit der Möglichkeit, sich der Welt entziehen zu können. In all ihrer Gewalt stürzen die Auswirkungen des Schlafentzugs nun auf ihn ein: Er ist »nicht mehr imstande [...], die Exkremate seines Körpers zurückzuhalten. Vom Schienbein tropfte Urin, und auf der Haut des Märtyrers [waren] gelbe, nußgroße Flecken. [...] Er [war] weder fähig die Glieder zu rühren, geschweige den Mundkiefer oder die Zunge.« (SB 196) Sich einer Liebe auszuliefern, die Augenblicke von Unbewusstheit nicht anzuerkennen vermag, fordert das

Tribut menschenunwürdigen Lebens und Sterbens. Gleichzeitig ist sein absolutes Gehör ein letztes Mal zum Vollzuge zu kommen genötigt und entlässt ihn damit in die Freiheit einer entgrenzten Welt: »In der siebenten

Nacht geschah es, daß sich sein Gehör für etliche

Momente vervielfachte. Elias [...] sah die Unter- und Obergeräusche der Geräusche, die Unter- und Obertöne der Töne, ja hörte noch die unbedeutendsten

Schwingungen seines unregelmäßig gehenden Herzschlagens.«

(SB 197-198) In diesem letzten Moment des Rausches sind Elias' Wahrnehmung keine Grenzen mehr gesetzt. Es ist ihm gegeben, menschliche Beschränktheit hinter sich und sich von der (akustischen) Welt in ihrer Ganzheit durchwalzen zu lassen. Dies mündet in eine transzendente Identitätserfahrung, die jeder geistigen Kategorisierung durch Denkmuster entbehren muss. Was dem Nicht-Genie niemals zugänglich wäre, nämlich der »unbedeutendsten Schwingung des Herzschlagens« ansichtig zu werden, bildet in seiner Zartheit und Fragilität Elias' hinwegreißendsten Rausch, den Rausch zum Tode. So verkannt dieses Genie gewesen sein mag – gescheitert ist es angesichts dieses grausamen Endes nicht. Im Tod fallen – »endlich!«, möchte man sagen – Lebensvollzug und Geniedisposition ineinander.

Grenouille ist Zeit seines Lebens umgetrieben von dem Wunsch, ein perfektes Parfum zu erschaffen: Dieses soll »nicht nur menschlich, sondern übermenschlich [sein], ein[] Engelsduft, so unbeschreiblich gut und lebenskräftig, daß, wer ihn roch, bezaubert war und ihn, Grenouille, den Träger des Dufts, von ganzem Herzen lieben mußte. Ja, lieben sollten sie ihn.« (P 198) Nur dieses eine Ziel vor Augen, entbehrt Grenouille von Geruch zu Geruch mehr Menschlichkeit. Er bewegt sich in keinem sozialen Netz, emotionale Fürsorge durch Dritte oder gar sich selbst kennt und braucht er nicht. Jede Begegnung und Auseinandersetzung mit einem anderen Menschen dient lediglich dem Zweck, alles über Gerüche und Parfumherstellung zu lernen: Der mäßig begabte Parfumeur Baldini lehrt ihn die Technik des Destillierens; den betörenden Duft eines jungen Mädchens in einem Pariser Hinterhof nimmt Grenouille in sich auf, nachdem er sie kaltblütig ermordet hat; sieben Jahre tierhaftes Leben in einer Höhle fern des Pariser Treibens geben

ihm Zeit, alle angesammelten Gerüche in seinem Innern sorgfältig zu klassifizieren. Grenouille sieht alle Menschen, Dinge und Umstände unter dem Aspekt des Nutzens für sein großes Projekt. Zwar kommt es zwischen ihm und der Umwelt nie zu einer direkten Kommunikation über sein Talent und sein Vorhaben, doch weiß er mit einer (buchstäblich) mörderischen Selbstsicherheit, »wer er wirklich sei: nämlich nichts anderes als ein Genie« (P 57).

Grenouilles Größenwahn kennt keine Schranken: In Grasse ermordet er 25 Jungfrauen, um den Duft ihres Körpers und ihrer Kleidung zu konservieren. Seine Opfer wählt er sorgsam aus: »Was er begehrte, war der Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren.« (P 240) Abstrakta wie Recht, Gesetz, Moral sind ihm fremd angesichts eines Parfums, das ihm eine nicht sichtbare, doch universelle Macht verleihen kann. Sein ehrgeiziges Vorhaben gelingt, und doch empfindet Grenouille, dessen Duftschöpfung materialisierte Liebe ist, nichts als Hass für die Menschen und das Leben. »Er wollte überhaupt nicht mehr leben. Er wollte nach Paris gehen und sterben. Das wollte er.« (P 315) Und so überbietet Grenouille als letzten Akt das Leben im Hass mit einem Tod in der Liebe. In Paris angekommen, besprüht er sich vollkommen mit seinem, dem perfekten Parfum. Die Wirkung ist atemberaubend: Eine Horde Straßenvolk wird derart von Gier und Leidenschaft übermannt, dass sie ihn in Stücke reißt und auffrisst: Sie »fielen über ihn her, rissen ihn zu Boden. Jeder wollte ihn berühren, [...] einen Teil von ihm haben, ein Federchen, ein Flügelchen, einen Funken seines wunderbaren Feuers. Sie rissen ihm die Kleider, die Haare, die Haut vom Leibe, sie zerrupften ihn, sie schlugen ihre Krallen und Zähne in sein Fleisch, wie die Hyänen fielen sie über ihn her. [...] Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan.« (P 319-320) Grenouilles letzter Rausch existiert von dem Durchleben und -sterben der Konsequenz seines Daseins, dessen Ziel Liebe und dessen Weg Vernichtung gewesen ist. Er hat der Welt ihr Destillat entzogen, so dass sie ihm nun nichts mehr zu bieten hat. Indem Grenouille durch das Aufsprühen des Geruchs selbst zur Liebe wird, sich als höchstes Prinzip materialisiert, bleibt ihm schließlich nur noch ein kategorisches Vernichtet-Werden: Außerhalb seiner Absolutheit bleibt ihm nichts mehr, was ihm als Duft einen weiteren, noch durchdringenderen Rausch gewähren könnte.



Neben dem Plot um Rausch beim Genie erzählen Schneider und Süskind auch von den vielschichtigen Möglichkeiten der Schrift. Diese selbst vermag zum Rausch zu werden – und das Genie führt vor, wie das funktionieren kann.

Elias wie Grenouille kennen innerhalb ihrer Wahrnehmungsbegabung keine geistig gesetzten Grenzen oder Kategorien. Zu hören, wie Blut summt und Schweißtropfen verdampfen, zu riechen, wie Glas und rote Haare duften, bezeichnet solch kleinste Verästelungen, Spiegelungen, Nuancen unsichtbarer und -greifbarer Realitäten, dass sie sich in kein allgemein kommunizierbares Schema von dem, was wir als Geräusche und Gerüche kennen, einpassen lassen. Für Elias und Grenouille hat eine solche Einpassung auch keine Relevanz. Sie geben sich ihrer uneingeschränkten Wahrnehmung hin und benennen den Ort, an dem eine Freiheit von konventionellen und geistigen Kategorisierungen unserer Wahrnehmungen möglich sein kann.

Zwischen der Fähigkeit des Genies und der eines der normalen Wahrnehmung unterworfenen Menschen besteht nicht nur ein quantitativer Unterschied. Elias und Grenouille hören bzw. riechen nicht einfach nur *mehr* als wir anderen, sondern sind in der Lage, eine Realität in ihrer Gänze zu erfassen. Ist für Elias ein solcher Ort die Welt der Musik und für Grenouille die des Geruchs, so ist es für uns die der Schrift. Bleibt dem Nicht-Genie eine direkt sinnliche Erfahrung aufgrund der Begrenztheit seines Geistes versagt, kann Schrift einschreiten und ein Erleben, das Grenzen negiert, dennoch möglich machen. Damit Buchstaben Rausch auslösen können, müssen sie gedankliche Räume sprengen und geistige Begrenzungen überwinden, müssen sie sich einer Einpassung in Muster verweigern und Denksysteme

brechen. Die Schrift muss sich an sich selbst berauschen.

Wenn Schneider beispielsweise Elias' Verbundenheit mit Elsbeth gleich zu Anfang als eine »unsägliche Liebe« (SB 9) beschreibt, formuliert er jenes Paradox aus, das Sprache gleichzeitig verneint und bejaht. Elias' Liebe ist so beherrscht von dem Zwang, sie absolut erfüllen zu müssen, sich ihr also jede Minute seines Lebens zu verschreiben, dass Worte zu kurz greifen, um dies auszusprechen. Die Absolutheit ist buchstäblich unsagbar und verweist doch gerade in der Nennung dieser Unsagbarkeit auf die Möglichkeit der Existenz einer solchen Liebe.⁸ Das heißt, erst die Worte, die um ihre Unzulänglichkeit wissen, befreien die Liebe als solches aus ihrer sprachlichen Umklammerung und inszenieren sie als Realität und erlebbares Ereignis. Liebe wird in der Sprache, sich an sich selbst als Möglichkeit berauschend, zum Rausch.

Ebenso Süskind. Die »grotesken Mißverhältnisse zwischen dem Reichtum der geruchlich wahrgenommenen Welt und der Armut der Sprache, ließen den Knaben Grenouille am Sinn der Sprache überhaupt zweifeln« (P 34). Kein Wort vermag sich die Facette eines Dufts, die Spiegelung einer Nuance, die Variante eines Parfums adäquat anzuzeigen – es herrscht eine »Überzeugungskraft des Duftes, die stärker ist als Worte« (P 107). So sehr der Sprache hier der Boden unter den Füßen weggezogen wird, als hätte sie keinerlei Daseinsberechtigung angesichts einer sich dem Menschen in ungreifbarer Fülle offenbaren Welt, so überschäumend reich an Ausdrücken und explodierend vielfältig an Konnotationen bietet sich der Sprachgestus des Romans dar.

In dem Wissen um die Unmöglichkeit des Projekts, Grenouilles Rauschzustände

annähernd schriftlich abbilden zu können, gelingt es Süskind dennoch, mit jedem Wort olfaktorische Realitäten heraufzubeschwören. Und mehr noch: Grenouille wird von den Menschen mit Haut und Haar verspeist. Das, was er am Ende ist, nämlich die Personifizierung der Liebe und des Begehrens, ist derart maßlos, dass, wie bei Elias, Worte dieser Absolutheit nicht mehr genügen können. Er wird nicht nur ermordet, sondern von den Menschen einverleibt, von ihm bleibt kein substantieller Rest. Die Schrift aber eignet sich Grenouille als Prinzip an, so dass er letztlich zwischen den Zeilen und Buchstaben verharrt. Ein Genie wie Grenouille unterläuft eine endliche, begrenzte Welt, indem er sie sich zu seinem Rauschmittel macht und sie in eine Möglichkeit zur Entgrenzung überführt. Weil geistige, von Begrenzungen determinierte Kategorien dies nicht nachzuvollziehen in der Lage sind, bleibt die Schrift der Ort, an dem Absolutheit als Realität ausbuchstabiert werden kann.

»Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig«, heißt es im zweiten Korintherbrief.⁹ Wenn aber der Geist an dem Erleben einer überschäumenden Welt scheitert, und gedankliche Kategorien die Wirklichkeit eher beschneiden denn erkennen, dann kann Schrift den Weg ebnen, eine scheinbar unfassbare Realität dennoch ansichtig werden zu lassen.

Der Geist tötet, der Buchstabe aber macht lebendig. Die Konzeption Elias' und Grenouilles als Genies führt vor, wie unbegrenzte Wirklichkeit im Erleben des Rausches – sei er musikalischer, geruchlicher oder schriftlicher Art – möglich sein kann.

ANNA-LENA SCHOLZ

¹ Das Literarische Quartett: Diskussion über *Schlafes Bruder* vom 19.11.1992, in: Rainer Moritz (Hg.): Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1999, S. 68.

² Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*, Leipzig 1998¹⁹. Im Folgenden angeführt mit »SB«.

³ Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1994. Im Folgenden abgekürzt mit »P«.

⁴ Art. »Genie«, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2. Stuttgart 2001, S. 662.

⁵ Ebd., S. 699.

⁶ Vgl. Art. »Genie«, in: Barck, a.a.O., S. 661.

⁷ Ebd., S. 698.

⁸ Vgl. dazu Jochen Schmidt: *Vielstimmige Rede vom Unsagbaren. Dekonstruktion, Glaube und Kierkegaards pseudonyme Literatur*. Berlin/New York 2006 (in Vorbereitung). Dissertationsschrift an der Ev.-Theol. Fakultät der Universität Bonn.

⁹ 2. Kor. 3,6.