

ALESSANDRO COSTAZZA

## Brüchige Apotheosen Neue Genies im deutschen postmodernen Roman

*... il n'existe pas de génie heureux. Pour se rapprocher de son Dieu à lui,  
le créateur doit se faire martyr ...*  
Tzvetan Todorov

### Die Aporien der Genie-Vergöttlichung

Bei der ersten Tagung zur »Kunstreligion« (2009) habe ich versucht, den im Rahmen der Genietheorien des 18. Jahrhunderts sich abspielenden Aufstieg des Künstlers zum *alter deus* und somit auch die parallele Entwicklung der Kunst zum Analogon der Religion nachzuzeichnen.<sup>1</sup> Weil diese Entwicklung an erster Stelle erkenntnistheoretisch motiviert gewesen ist, verfolgt meine Untersuchung den unaufhaltsamen Übergang von Alexander Gottlieb Baumgartens »sinnlicher Erkenntnis« der Kunst zur »intellektuellen Anschauung« des Genies und von dort zum Analogon der höchsten göttlichen Erkenntnis. Die damit einhergehende Vergöttlichung des Genies hat allerdings bereits manche Ambivalenz und Aporie erkennen lassen, indem sie in ihrer pantheistischen Variante letztendlich zu einer Überwindung des Künstlers selbst führt, der zum bloßen Werkzeug einer irrationalen Naturkraft wird.<sup>2</sup> Wie sich etwa bei Karl Philipp Moritz und später bei Friedrich Wilhelm Joseph Schelling zeigt, verlangt die Erhöhung der Kunst zur Religion vom Künstler ein oft extremes Opfer, d. h. entweder die Absage an die Kunst oder die Aufgabe seiner selbst. Die Tragik dieses notwendigen Opfers hat man schon zu jener Zeit deutlich empfunden und sowohl philosophisch reflektiert als auch literarisch verarbeitet.

---

1 Vgl. Costazza, Alessandro: Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis: von Baumgarten bis zum Frühidealismus; in: Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Herausgegeben von Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin unter Mitwirkung von Stephanie Düsterhöft und Martina Schwalm. Band 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin – New York 2011, S. 73-88.

2 Vgl. Costazza: Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis (Anm. 1), bes. S. 85-88.

Bereits Moritz' Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) untersucht unmissverständlich, wie die Vergöttlichung der Kunst derart hohe Ansprüche an den Künstler stellt, dass dieser ihnen unmöglich nachkommen kann und insofern fast unausbleiblich als sogenannter »Dilettant« daran zugrunde gehen muss.<sup>3</sup> Johann Wolfgang Goethes genieverdächtiger Werther stellt das offensichtlichste Beispiel für dieses künstlerische Unvermögen und das daraus resultierende Leiden dar, so dass Jakob Michael Reinhold Lenz gerade daran gedacht haben mag, als er ihn einen »gekreuzigten Prometheus« nannte<sup>4</sup> und somit auf die Qualen des damaligen Inbegriffs eines Genies verwies. 1774, im Erscheinungsjahr des *Werther*, ist Johann Gottfried Herder noch schärfer mit dem »grassierenden Geniewesen« ins Gericht gegangen, indem er das nach vielen zeitgenössischen Theorien als allseitige Begabung verstandene Genie<sup>5</sup> zu einem »Ungeheuer« von Einseitigkeit erklärte und später sogar Prometheus auf den Kaukasus und die anderen Titanen unter den Ätna verbannt wissen wollte.<sup>6</sup> Es sind also nicht nur die bornierten Aufklärer, die in ihren Parodien oder Satiren die Naturgenies als Scharlatane lächerlich machen;<sup>7</sup> vielmehr scheinen selbst die Vertreter des Sturm und Drang die tiefe Ambiguität des gottähnlichen Genies geahnt zu haben.<sup>8</sup>

Eine unmittelbare Folge dieser Verabsolutierung der Kunst zu einer Religion sind sowohl die bitteren Qualen des verhinderten Künstlers oder »Dilettanten« Anton Reiser<sup>9</sup> als auch die schmerzhafteste Enttäuschung über

- 
- 3 Vgl. Moritz, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*; in: Moritz, Karl Philipp: *Werke in zwei Bänden*. Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Band 2: *Populärphilosophie – Reisen – Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1997, S. 958-991, hier S. 976-978.
- 4 Vgl. Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*; in: Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Sigrid Damm. Band 2. Leipzig 1987, S. 673-690, hier S. 685.
- 5 Vgl. Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Band 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Darmstadt 1985, S. 142f.
- 6 Vgl. dazu ausführlich: Costazza, Alessandro: *Genie und tragische Kunst*. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern u. a. 1999, speziell S. 290-300.
- 7 Zu den bekanntesten Parodien bzw. Satiren auf das Genie zählen Friedrich Nicolais *Freuden des jungen Werthers*, *Leiden und Freuden Werthers des Mannes* (1775) sowie die Friedrich Maximilian Klingers, Johann Caspar Lavater und Jacob Sarasin zugeschriebene Satire *Plimlamlasko, der hohe Geist (bent Genie)*. *Eine Handschrift aus den Zeiten Knipperdollings und Doctor Martin Luthers* (1780); vgl. dazu Costazza: *Genie und tragische Kunst* (Anm. 6), S. 285-288.
- 8 Als Satiren auf das Genie können etliche Werke des Sturm und Drang selbst gelesen werden: neben Goethes *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* (1773) vor allem Klingers *Sturm und Drang* (1776); vgl. Costazza: *Genie und tragische Kunst* (Anm. 6), S. 289f.
- 9 Vgl. den »Die Leiden der Poesie« betitelten Abschnitt in Karl Philipp Moritz' »psychologischem Roman« *Anton Reiser* (1785-1790). – In Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* ist bei jenen Individuen, bei denen »die Empfindung die Tatkraft überwiegt«, so-

die Kunst und den Künstler, als Wilhelm Heinrich Wackenroders Kapellmeister Joseph Berglinger den unüberwindbaren Widerspruch von Kunst und Leben entdeckt. Im Laufe seiner kurzen Existenz lernt Berglinger nämlich zuerst die Kluft zwischen den Kunstträumen seiner Jugend und der Misere des Alltagslebens kennen, später jene zwischen seiner religionsähnlichen Kunstverehrung und der prosaischen Realität des künstlerischen Feldes, schließlich auch den Abstand zwischen dem wirklichen Elend und der ästhetizistisch verklärenden Verfahrensweise der Kunst.<sup>10</sup> Diese Entfremdung zwischen Kunst und Leben wird zusätzlich durch die Entfremdung des Künstlers selbst verstärkt, der nicht das wahre Subjekt seiner Kunstproduktionen ist, sondern nur ein »schwaches Werkzeug« der göttlichen Offenbarung, eine »Aeolsharfe [...], in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht, und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen«.<sup>11</sup>

Hierin wurzelt jener bis ins 20. Jahrhundert hinein – etwa zu den Werken Thomas Manns – reichende Antagonismus von Kunst und Leben, der in vielen Kunsterzählungen oder -romanen der Romantik zum Wahnsinn, ja zum Dämonischen und zum Verbrechen führt. Einsamkeit und drohender Wahnsinn als konsequente Folge der Entrationalisierung und Verabsolutierung der Kunst zeichnen etwa den genialen, nach dem Absoluten einer nicht von ungefähr religiösen Musik strebenden Kapellmeister Kreisler in E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1821), aber auch den Poeten Nathanael in *Der Sandmann* (1818) desselben Autors aus. In der in dessen Zyklus *Die Serapionsbrüder* (1819-21) enthaltenen Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* rührt der zum Verbrechen gesteigerte Wahnsinn des Goldschmieds Cardillac unmittelbar aus seinem

---

gar von »Höllenqualen« die Rede (Moritz: Bildende Nachahmung (Anm. 3), S. 988); zum Dilettantismus-Thema in Moritz' *Anton Reiser* vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 6), S. 179-252.

10 Vgl. Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken; in: Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Band 1: Werke. Herausgegeben von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 130-145, hier insbesondere S. 130-139 und S. 141; Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Ein Brief Joseph Berglingers; in: Wackenroder: Sämtliche Werke I, S. 224-227, hier S. 225.

11 Wackenroder: Joseph Berglinger (Anm. 10), S. 141; Wackenroder: Ein Brief Joseph Berglingers (Anm. 10), S. 227. – Zu Wackenroders zweideutigem Verhältnis zur Kunstvergöttlichung vgl. Rispoli, Marco: Kunstreligion und künstlerischer Atheismus. Zum Zusammenhang von Glaube und Skepsis am Beispiel Wilhelm Heinrich Wackenroders; in: Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Herausgegeben von Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin unter Mitwirkung von Stephanie Düsterhöft und Martina Schwalm. Band 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin – New York 2011, S. 115-133.

fast religiösen Kunstverständnis her, das ihn zum Serienmörder werden lässt, um die Zweckfreiheit seiner Kreationen zu retten.<sup>12</sup>

Georg Büchners *Lenz* kann abschließend als die medizinisch-anthropologisch genaueste Pathographie des ständig zwischen titanischen Allmachtphantasien und melancholischem Selbstzerstörungswillen hin und her schwebenden Genies gelesen werden. Der »Alp des Wahnsinns«,<sup>13</sup> der den jungen Dichter von Anfang an verfolgt und bedroht, ist das unmittelbare Ergebnis seiner maßlosen Hybris: Indem er sich zum einzigen und höchsten Gott erheben möchte, der die Welt zerstört und neu erschafft, verliert er jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit, die sich somit in eine leere und traumhafte Projektion seiner eigenen Phantasie verwandelt.

Das Genie zerbricht also an den absoluten Anforderungen einer als Religion aufgefassten Kunst oder, falls es diesen wenigstens teilweise gerecht zu werden vermag, am unüberwindlichen Abstand zwischen einer sowohl idealisierten als auch idealisierenden Kunst und der Wirklichkeit: In ersterem Fall handelt es sich um einen »Dilettanten« und damit um die notwendige Kehrseite des Genies, in letzterem entweder um einen Philister oder um ein weltloses, asoziales, wahnsinniges bzw. gar verbrecherisches Genie. Genau diese tragischen Folgen einer Vergöttlichung der Kunst und des Künstlers thematisieren nun drei zwischen 1985 und 1997 in Deutschland erschienene Romane, die mehr oder weniger explizit als Metaphern der Künstlerexistenz gelesen werden können und in denen nicht von ungefähr die Auseinandersetzung mit der Religion bzw. mit Gott eine schlechthin zentrale Rolle spielt: *Das Parfum* (1985) von Patrick Süskind, *Schlafes Bruder* (1992) von Robert Schneider und *Beerholms Vorstellung* (1997) von Daniel Kehlmann – drei Werke, die auf unterschiedliche Art und Weise die Nachtseite der künstlerischen Vergöttlichung anhand einer für den postmodernen Roman typischen, weil dichten intertextuellen

12 Die Romantik kennt allerdings noch eine andere Antwort auf die übermäßigen Anforderungen der Kunstreligion: den – oft ironischen – Rückzug ins Spießbürgerliche durch eine unterschwellige Herabsetzung der Anforderungen der Genie-Ästhetik. Dies ist etwa der Fall in Jean Pauls *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* (1793), bei der Geschichte des titelgebenden Protagonisten von E.T.A Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* oder in Joseph von Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826).

13 Büchner, Georg: *Lenz*; in: Büchner, Georg: *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe. Herausgegeben von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. München – Wien 1988, S. 135-158, hier S. 140; hierzu ausführlicher Costazza, Alessandro: *Il Lenz di Büchner: patografia letteraria del genio stürmeriano*, in *Cultura Tedesca* – gennaio-dicembre 2012 (42/43): 1813 – Büchner – Hebbel – Wagner, S. 13-31.

Konfrontation mit ästhetischen Theorien und literarischen Werken der Romantik vorführen.<sup>14</sup>

Patrick Süskinds *Das Parfum*:  
Selbstaufopferung als paradoxe Erfüllung des Genies

Jean-Baptiste Grenouille, die Hauptfigur des in Paris bzw. Frankreich um die Mitte des 18. Jahrhunderts spielenden Romans,<sup>15</sup> ist in jeder Hinsicht das geborene Genie. Wie jedes echte Genie hat er keine Eltern (die Mutter bringt er indirekt, doch anscheinend absichtlich gleich nach seiner Geburt um), weil es absolut autark, d. h. selbstbestimmt sein soll. Die Tatsache, dass er inmitten einer stinkenden Stadt und einer deftig riechenden Menschheit (P 5f.) keinerlei Körpergeruch besitzt, drückt von Anfang an seine für den modernen Künstler typische Distanz zur Welt und zum Leben aus: Nur weil oder insofern der Künstler am Leben nicht teilnimmt, kann er sich vollkommen der Kunst widmen und das Leben darstellen. Um seine Entfernung vom Menschlichen zu unterstreichen, wird Grenouille, dessen Name bezeichnenderweise »Frosch« bedeutet, an mehreren Stellen im Roman mit hauptsächlich kaltblütigen Tieren oder Insekten, insbesondere aber mit einer Zecke verglichen,<sup>16</sup> d. h. nicht von ungefähr mit einem Parasiten, der das Leben der anderen nur ausbeutet. Schon von der ersten Seite an wird »dieses monströse Kind« (P 30), das wie der Teufel auch noch einen Klumpfuß aufweist, »Scheusal« (P 5, 28, 242) und »Unmensch« genannt (P 242).

Grenouille verfügt von klein auf über eine übermenschliche bzw. »übernatürliche« Geruchssensibilität (P 22f., 36f.), die ihm ermöglicht, die ganze Welt in allen Einzelheiten auf einmal, wie in einer Art »intellektueller

14 Zur Intertextualität in *Das Parfum* vgl. Buß, Angelika: Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht. Am Beispiel von Patrick Süskind *Das Parfum*. Frankfurt/M. 2006.

15 Grenouille wird am 17. Juli 1738 in Paris direkt neben dem Cimitière des Innocents geboren und stirbt am selben Ort am 25. Juni 1767, noch nicht 29-jährig. – Alle Zitate werden unter Angabe der Sigle »P« nach folgender Ausgabe nachgewiesen: Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985, hier S. 7 und S. 317.

16 Vergleich mit einer Zecke: P 27, 29, 41, 43, 90, 114, 168, 242, 244; mit einer Spinne: P 24, 30, 99; mit einer Kröte: P 96f.; mit einem Hund: P 116; mit einem Krebs: P 168. Spinnen und Zecken sind im engeren Sinne keine Insekten, sondern gehören vielmehr in der Klasse der Spinntiere zum Stamm der Gliederfüßer.

Anschauung,<sup>17</sup> zu erfassen, die bezeichnenderweise auch gleich in »schöpferische Tätigkeit« übergeht (P 34f.). Bedeutungsvoll ist dabei die Tatsache, dass diese »intellektuelle Anschauung« ausgerechnet über den Geruchssinn erfolgt, weil dieser den niedrigsten, sozusagen »animalischsten« aller Sinne darstellt. Dadurch wird sowohl die das ganze 18. Jahrhundert charakterisierende »Rehabilitation der Sinnlichkeit«<sup>18</sup> als auch die damit einhergehende Irrationalisierung der Kunsterfahrung noch einen entschiedenen Schritt weiter getrieben als im Übergang von Baumgarten zur Romantik.<sup>19</sup> Wie das echte moderne Genie ist auch Grenouille extrem einseitig,<sup>20</sup> weil er über keine andere Fähigkeit als das Riechen verfügt: Er entwickelt sich spät, lernt erst mit drei Jahren gehen und »sein erstes Wort spricht er mit vier« (P 31), weshalb sein Lehrer ihn für schwachsinnig gehalten hat (P 35). Diese Sprachunfähigkeit rührt allerdings aus der Unmöglichkeit her, den unendlichen »Reichtum« der sinnlichen Erfahrung in die »Armut« der sprachlichen Begrifflichkeit zu zwingen (P 33f.), und erinnert somit unmittelbar an die bekannte Sprachproblematik bei Hugo von Hofmannsthal's Lord Chandos. Grenouille hat jedoch nicht nur mit abstrakten Begriffen, sondern vor allem mit Begriffen »ethischer und moralischer Natur« die größten Schwierigkeiten (P 33), weil ihm, wie schon bei seinem

17 Vgl. dazu Costazza: Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis (Anm. 1), S. 78-81.

18 Vgl. Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Stuttgart 1981.

19 Vgl. Costazza: Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis (Anm. 1), S. 82-88. – Die neue Wissenschaft der »Ästhetik« wird in ihren Anfängen bekanntlich durch die Metapher des »Geschmacks« charakterisiert, beschäftigt sich jedoch vor allem mit Produkten, die sich an das Auge – das Hauptsinnesorgan der Aufklärung – und an das Ohr richten; Herder hat in seiner *Plastik* versucht, die ästhetische Erfahrung auf den Tastsinn zurückzuführen, während der Geruchssinn im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts eher vernachlässigt wurde.

20 In der Auffassung einiger Autoren wie etwa Gottsched, Baumgarten, Sulzer oder Mendelssohn, die in der Tradition der Renaissance-Idee vom Universalgenie stehen, resultiert das Genie aus dem harmonischen Zusammenspiel aller körperlichen und geistigen Kräfte des Menschen (vgl. Schmidt: Geschichte des Geniegedankens I (Anm. 5), S. 142f., insbesondere Anm. 48; vgl. auch Wolf, Herman: Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Band 1: Von Gottsched bis auf Lessing. Heidelberg 1923, S. 83f., 101, 107, 126, 130f., 133). In Wirklichkeit verraten jedoch die meisten Schriften zum Genie die Einseitigkeit dieses Vermögens, sodass das Genie außerhalb seiner Sphäre meistens ein »Pfuscher, ein »Stümper« oder gar ein »Dummkopf« ist (vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 6), S. 174-177, hier S. 174). – Nur wenn man an der harmonischen Auffassung vom Genie festhält, kann man *Das Parfum* als ironische Karikatur des Geniebegriffs interpretieren (vgl. Zima, Peter V.: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen – Basel 2008, S. 305-321, hier insbesondere S. 306f.; zum »kranken Genie« vgl. auch Frizen, Werner/Spancken, Marilies: Patrick Süskind. Das Parfum. Interpretation. 2., überarbeitete Auflage. München 1998, S. 58-61).

ersten Mord (P 58) deutlich und vom weiteren Verlauf der Geschichte zusätzlich bestätigt wird, auch das allergeringste Gefühl für Gut und Böse fehlt. Gerade in einer Zeit, in der die Kunst ihre Legitimität immer mehr aus ihrer ethischen Funktionalisierung gewinnt, entlarvt somit der Künstler Grenouille, seiner Zeit weit voraus, die tiefe, jeder ästhetisierenden Tendenz der Kunst zugrunde liegende Immoralität.

Es kann jedenfalls keinen Zweifel daran geben, dass Grenouilles Werdegang zum besten Parfümeur aller Zeiten verallgemeinert werden und metonymisch als paradigmatische Entwicklung des Künstlers schlechthin gelesen werden soll.<sup>21</sup> Bereits nach der Begegnung mit dem Duft seines ersten Opfers erkennt Grenouille, der »noch kein ästhetisches Prinzip« (P 48) besitzt, dass »dieser Duft [...] der Schlüssel zur Ordnung aller anderen Düfte« (P 50), »das höhere Prinzip, nach dessen Vorbild sich die andern ordnen mußten«, »die reine Schönheit« (P 55) sei. Auf ziemlich unglaubwürdige Art und Weise, da er bis dahin wie ein Tier gelebt und keine Vorstellung weder von »Genie« noch von »Bestimmung« oder gar »Schönheit« hatte, scheint es ihm,

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

Ein ähnliches, »unheimliches Selbstbewusstsein« (P 92f.) »von geradezu grotesker Unbescheidenheit« (P 90) überkommt Grenouille auch beim ersten Betreten des Ladens des Parfümeurs Baldini, wenn er fühlt, »daß er von hier die Welt aus den Angeln heben würde« (P 90). Seine Produktionsweise, die sich an keine Tradition, an kein Handwerk und an keine Regel hält (P 104f., 109f., 117f.), betrachtet der zunftgetreue und nur nach äußeren Regeln und rationalen Vorschriften handelnde Baldini mit Entsetzen als ein »Wunder« (P 100, 104, 118, 120) bzw. als das Werk eines »Stümpers« (P 107), eines »Zauberlehrlings« (P 117) oder »Hexenmeisters« (P 118), eines jener fanatischen und despotischen Genies, die nur die moderne Zeit hervorbringen konnte (P 105f.). Grenouilles Nähe zum Tierhaften erhält somit eine zusätzliche Bedeutung, da die Produktionsweise des Genies in vielen Schriften des 18. Jahrhunderts mit dem Wachstum der Pflanzen bzw. mit dem instinktmäßigen Handeln der Tiere verglichen wird.<sup>22</sup> »Ich brauche keine Formek, behauptet nicht zufällig Grenouille, der

21 Der Roman ist wiederholt als Analogon des Künstler- oder Bildungsromans bzw. als dessen Parodie gelesen worden; vgl. Frizen/Spancken: Patrick Süskind (Anm. 20), S. 24-41, S. 50-54 sowie Buß: Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht (Anm. 14), S. 148-156.

22 Vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 6), S. 147f.

wie das Genie nach Edward Young<sup>23</sup> nicht der »Krücke« der Regeln bedarf und diese vielmehr – um mit Immanuel Kant zu reden –<sup>24</sup> der Kunst vorschreibt, indem er sich nach und nach diszipliniert und Baldinis »nach Regeln dürstend[em] Geist« ermöglicht, »beobachtend und registrierend an den Schöpfungsakten« teilzunehmen (P 118f.).

Grenouilles Anpassung an die Regeln der Parfümerie ist zwar anfangs bloße Tarnung, um – ganz im Sinne Thomas Manns – die Illusion von Normalität und »bürgerlicher Existenz« zu erwecken, dient ihm aber zugleich dazu, bestimmte Techniken des Destillierens, der Konzentrierung und vor allem der Konservierung von Duftstoffen zu erlernen (P 121f.). Auf diese Art und Weise entwickelt er sich sozusagen vom »Dilettanten« zum echten Künstler: Solange er nämlich den Duft seines ersten Opfers nur in dessen unmittelbarer Gegenwart genießen, ihn aber nicht erhalten, geschweige denn hervorbringen kann, gleicht er noch dem »Dilettanten« in Goethes und Schillers *Schemata über den Dilettantismus*, der »mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen« glaubt.<sup>25</sup> Bei Baldini lernt Grenouille allerdings sehr bald auch die Grenzen bestimmter handwerklicher Verfahren kennen und wird deshalb »lebensbedrohlich krank« (P 130), ja zum von Hunderten schwärender Wunden gequälten »Märtyrer« (P 130, vgl. auch P 133) seiner Kunst, bis er von anderen Methoden der Duftgewinnung bzw. -konservierung erfährt und plötzlich wieder geneset (P 137).

Erst Jahre später sieht Grenouille im provenzalischen Grasse endgültig die Notwendigkeit ein, »seine Kenntnisse [zu] erweitern und seine handwerklichen Fähigkeiten [zu] vervollkommen« (P 219, vgl. auch P 211). In der Maison Arnoufi erlernt er die Technik des Mazerierens und der kalten Beduftung, dank derer er leblosen Gegenständen den Duft abgewinnen kann und jetzt »mit spielerischem Eifer duftende Landschaften, Stilleben und Bilder einzelner Gegenstände« erschafft (P 235). Er erstreckt alsdann diese mimetische Tätigkeit auch auf lebende Objekte, die

23 Vgl. Young, Edward: Gedanken über die Originalwerke in einem Schreiben an Samuel Richardson. Übersetzt von H. E. von Teubern. Herausgegeben von Kurt Jahn Faksimiledruck nach der Ausgabe Leipzig 1760. Bonn 1920, S. 28f.

24 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft (§ 46), in: Kant, Immanuel: Werkausgabe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Band 10. 13. Auflage. Frankfurt/M. 1974, S. 241f.

25 Goethe, Johann Wolfgang/Schiller, Friedrich: [Über den Dilettantismus]; in: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Band 54. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger 1887-1919 erschienenen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe (I. Abtheilung. Band 47. Weimar 1896). München 1987, S. 299-326, hier S. 319.



er allerdings zuerst töten muss (P 35f.), um ihnen die »duftende Seele zu rauben« (P 237), und geht schließlich auf Menschen über.

Inzwischen hat sich allerdings auch seine Kunstauffassung tief verändert, und er hat sich gewissermaßen von einem genialischen, nur nach dem Gefühl schaffenden Stürmer und Dränger zu einem Klassiker entwickelt. Laure Richis' »haarsträubend himmlisch[en]« (P 217) Duft, der ihn gleich an den seines ersten Opfers in Paris erinnert (P 215), hat Grenouille zwar schon unmittelbar nach seiner Ankunft in Grasse wahrgenommen (P 213-219); dieses Mal begnügt er sich aber nicht damit, ihn flüchtig zu genießen und dadurch zu zerstören, sondern betrachtet ihn andächtig als »etwas Heiliges« (P 218), bändigt seine Leidenschaft (P 219) und verzichtet auf den unmittelbaren Genuss, da er ihn nur auf diese Weise in ein ewiges Kunstwerk verwandeln kann. Dafür hat Grenouille sogar eine genaue Ästhetik entwickelt, die sich an die klassizistisch-idealisierte Kunstauffassung anlehnt. Anstatt den Duft der Laure Richis ganz primitiv und unraffiniert »pur [zu] verwenden und [zu] verschwenden«, will er ihn »wie den kostbarsten Edelstein« fassen:

Ein Duftdiadem mußte er schmieden, an dessen erhabenster Stelle, zugleich eingebunden in andere Düfte und sie beherrschend, *sein* Duft strahlte. Ein Parfüm würde er machen nach allen Regeln der Kunst, und der Duft des Mädchens hinter der Mauer sollte die Herznote sein. (P 246)

Die Begleitdüfte, die die Herznote des Parfums unterstützen und diesem zum höchsten Glanz verhelfen, müssen aber den Leichen von »vierundzwanzig der schönsten Jungfrauen aus allen Schichten des Volkes« von Grasse entstammen (P 252). Dieses Schönheitsideal stellt offensichtlich eine Abwandlung der klassizistischen Electio-Lehre dar und geht einerseits auf die bekannte Anekdote von Zeuxis zurück, der die Schönheit der Helena (oder der Juno) aus den schönsten Körperteilen der fünf schönsten Jungfrauen von Kroton gebildet haben soll, andererseits aber auch auf das im Klassizismus verwendete Bild des Künstlers, der wie eine Biene von Blume zu Blume fliegt und die schönsten Gegenstände in der Natur auswählt.<sup>26</sup> Als einziger im Roman versteht gerade der Vater der Laure Richis dieses ästhetische Prinzip:

26 Vgl. etwa Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Wien 1934. Darmstadt 1993, S. 155; Mengs, Anton Raphael: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei; in: Bibliothek der Kunstliteratur. Herausgegeben von Gottfried Boehm und Norbert Miller. Band 2: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Herausgegeben von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller unter Mitarbeit von Thomas Franke. Frankfurt/M. 1995, S. 195-249, hier S. 208.

Wenn man sich nämlich – so dachte Richis – all die Opfer nicht mehr als einzelne Individuen, sondern als Teile eines höheren Prinzips vorstellte und sich in idealistischer Weise ihre jeweiligen Eigenschaften als zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen dächte, dann müßte das aus solchen Mosaiksteinen zusammengesetzte Bild das Bild der Schönheit schlechthin sein, und der Zauber, der von ihm ausginge, wäre nicht mehr von menschlicher, sondern von göttlicher Art. (P 258f.)

Der Roman entlarvt damit die Unmenschlichkeit der idealistischen Ästhetik, die hier buchstäblich »über Leichen geht« und Büchners Auffassung vom Idealismus als »schmählichste Verachtung der menschlichen Natur«<sup>27</sup> zu bekräftigen scheint.

Grenouilles Vorgehen bei der Duftgewinnung an Laures Körper zeigt endgültig und unmissverständlich, dass er nun kein Dilettant und auch kein »Stürmer und Dränger« mehr ist, sondern sich zu einem klassizistischen Künstler entwickelt hat. Er lässt sich nicht mehr vom Enthusiasmus leiten, sondern geht »mit professioneller Bedächtigkeit« vor (P 272) – nach dem Prinzip der *sobria ebrietas* also, das in vielen Genietheorien der Zeit überall dort nachklingt, wo die Notwendigkeit eines Zusammenspiels von Enthusiasmus und Besonnenheit behauptet wird.<sup>28</sup> Grenouille modelliert »gleichsam ein Duftdiagramm« und wendet »eine künstlerische Technik [an], die Sinne, Phantasie und Hände gleichermaßen« beschäftigt (P 273). Nur indem er auf den unmittelbaren Genuss verzichtet (»genießen, genießen bis zum Rausch, würde er ihn [den Duft; A. C.] später, wenn er ihn erst wirklich besaß«, P 275), vermag er »all seine Kunstfertigkeit« aufzubringen, keinen Fehler zu begehen und ein einzigartiges Werk hervorzubringen, das ihm das höchste Glück eines erfüllten Lebens beschert (P 277f.).

Den Höhepunkt seines Lebens, eine regelrechte Apotheose im wortwörtlichen Sinne der Erhebung zu einem Gott, erlebt Grenouille wenig später, nachdem er als Mörder entlarvt worden ist und bereits auf dem Richtplatz steht. Hier bewirkt das von ihm hergestellte Parfum das große, unbegreifliche Wunder (P 299), dass die zehntausend der Hinrichtung beiwohnenden Menschen ihn heftig zu lieben beginnen und »in religiösem Entzücken« in ihm einen Engel, den »Herrgott höchstpersönlich«, den »Heiland« oder »das Höchste Wesen« erblicken, bevor alles in ein infernalisches Bacchanal ausartet (P 302-304):

er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen. Was heißt beliebt! Geliebt! Verehrt! Vergöttert! Er hatte die prometheische Tat vollbracht. [...] Er war noch größer als Prometheus. Er hatte sich eine Aura erschaffen, strahlender und

27 Büchner: Lenz (Anm. 13), S. 144.

28 Vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 6), S. 176.

wirkungsvoller, als sie je ein Mensch vor ihm besaß. Und er verdankte sie niemandem – keinem Vater, keiner Mutter und am allerwenigsten einem gnädigen Gott – als einzig *sich selbst*. Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste. (P 304)

Als autarkes, selbsterschaffenes Genie vergleicht sich also Grenouille mit Prometheus als dem Inbegriff des gottähnlichen Genies,<sup>29</sup> dem er sich jedoch eindeutig überlegen fühlt, weil er von keinem Gott abhängt, sondern selber ein Gott ist. Auch diese Apotheose, dieser »größte Triumph seines Lebens«, in dem »der Große Grenouille« nun zu verwirklichen meint, was er »einst in seinen selbstverliebten Phantasien« erlebt hatte, wird sich jedoch als bloß äußerlich und trügerisch erweisen (P 305).

Zwischen der Abreise aus Paris und der Ankunft in Grasse hat Grenouille sieben Jahre lang wie ein Anachoret, in absoluter Einsamkeit und sich von Gräsern und Insekten ernährend, in einer Grotte auf dem Vulkan Plomb du Cantal im Zentralmassiv zugebracht (P 152-176). Im Unterschied zu anderen Heiligen, Büßern oder Propheten ist es ihm dabei allerdings nicht um Gott gegangen, weil er vielmehr selber wie ein selbstgenügsamer Gott »in seiner eigenen, durch nichts mehr abgelenkten Existenz [badete] und [...] das herrlich [fand]« (P 158). Grenouille begnügt sich indes nicht mit diesem passiven Zustand eines primären Narzissmus, sondern fängt gleich an, als »der Große Grenouille« den Gott der biblischen Schöpfungsgeschichte nachzuahmen, indem er eine ganze Welt von Myriaden von Gerüchen erschafft, die er dann »gut« findet (P 161f.).<sup>30</sup> Sieben Jahre lang, die auffälliger Weise genau mit der Dauer des Siebenjährigen Krieges übereinstimmen (P 169), lebt Grenouille wie der perfekte »philosophische Egoist«, der die ganze Wirklichkeit als Projektion seiner selbst auffasst,<sup>31</sup> von der Wirklichkeit getrennt »im selbsterschaffenen Reich seiner Seele« (P 169). Gerade die Erkenntnis des unüberwindbaren Abstandes von der Wirklichkeit, der durch seinen Mangel an Geruch symbolisiert wird, stürzt ihn jedoch in die tiefste Verzweiflung, macht noch einmal einen Märtyrer aus ihm (P 171) und bewegt ihn dazu, seine Phantasiewelt zu verlassen, um in der wirklichen Welt produktiv zu werden und auf die Menschen zu wirken. Dabei beschränkt er sich nicht auf die Nachahmung des menschlichen Geruchs, sondern misst sich bezeichnenderweise gleich mit Gott und will »einen Duft kreieren [...], der nicht

29 Vgl. Frizen/Spancken: Patrick Süskind. *Das Parfum* (Anm. 20), S. 54-58.

30 Zu den intertextuellen Bezügen dieses Vergleichs mit dem Schöpfergott (etwa zur Genesis, aber auch zu Nietzsches *Zarathustra*) vgl. Buß: Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht (Anm. 14), S. 136-144.

31 Zur Problematik des »philosophischen Egoismus« vgl. Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 6), S. 311-325.

nur menschlich, sondern übermenschlich« ist: »Er wollte der omnipotente Gott des Duftes sein, so wie er es in seinen Phantasien gewesen war, aber nun in der wirklichen Welt und über wirkliche Menschen« (P 198). Nach diesem Entschluss scheint ihm Gott selbst »ein kleiner armer Stinker« (P 199), »ein Betrüger, nicht anders als Grenouille – nur ein um so viel schlechterer!« (P 200).

Den endgültigen Sieg über den nach Weihrauch stinkenden Gott eringt Grenouille, wie bereits angedeutet, bei seiner Apotheose auf dem Schafott; doch weder jene Vergöttlichung noch die Macht, die er auf die von ihm zutiefst verabscheuten Menschen ausübt (P 305f.), welche ihn später als »neue[n] Messias« oder als »Gott auf Erden« (P 316) feiern, vermögen ihn zu befriedigen, weil er sich der bloß künstlichen Natur seines Duftes (P 316f.), d. h. – ähnlich wie etwa Wackenroders Berglinger in seinem Brief an den Klosterbruder – der Lügenhaftigkeit der Kunst stets bewusst bleibt. Gerade infolge dieser Erkenntnis der betrügerischen Natur seiner Kunst kehrt Grenouille zum Ort seiner Geburt zurück, besprenkelt sich über und über mit seinem Parfum und lässt sich vom Gesindel aus dem Cimitière des Innocents in Paris auffressen, das ihn dabei wie »einen Engel oder sonst etwas Übernatürliches« erlebt (P 318f.). Damit endet zwangsläufig die Hybris des gottseinwollenden Genies, der nur durch eine Art kannibalischer Eucharistie das pantheistische Einswerden mit der Natur und mit dem All verwirklichen kann, das auch das Ziel von Hölderlins Genievorstellung ausgemacht hat.

Ähnlich wie Hölderlins Empedokles passt Grenouille nicht in seine Zeit und muss auch aus diesem Grund zwangsläufig scheitern. Aus einem literatur- und philosophiegeschichtlichen Gesichtspunkt betrachtet, ist der Künstler Grenouille, wie es für jedes Genie typisch oder sogar notwendig ist, seiner Zeit weit voraus. Er lebt nämlich in einer »Sattelzeit«, in der die Aufklärung zwar bereits ihr Licht verbreitet, die aber noch von vielen Gegnern derselben und des Fortschrittes bewohnt ist (etwa Baldini, P 66-76), während selbst die zumindest auf dem Gebiet der Religion der Aufklärung Nahestehenden nicht frei vom Aberglauben sind (Pater Terrier, P 18-25) und die Verfechter der neuen anthropologischen Wissenschaften ihrerseits (Marquis de la Taillade-Espinasse, P 176-208) sich als Scharlatane entpuppen. Als Künstler reicht Grenouille über seine Gegenwart hinaus, indem er als Vertreter einer irrationalistischen, nur vom Gefühl und Instinkt geleiteten Kunstauffassung einer späteren Epoche als jener der »Regelpoetik« eines Baldini angehört und sich später zu einem klassischen Kunstverständnis emporentwickelt. Dieses Unzeitgemäße erklärt seine Einsamkeit und sein Außenseitertum, die ihrerseits sein notwendiges Scheitern begründen: Unter diesen Umständen kann das moderne Genie –

Grenouille nicht anders als Empedokles – nur in der Selbstauflösung die paradoxe Erfüllung erreichen und seine Apotheose feiern.

### Robert Schneiders *Schlafes Bruder*: Ein Märtyrer für oder wider die Kunst?

Die Lebensgeschichte Johannes Elias Alders in Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder* spielt zwar am Anfang des 19. Jahrhunderts (von 1803 bis 1825),<sup>32</sup> doch das Bergdorf Eschberg im mittleren Vorarlberg, wo alles Geschehen stattfindet, lebt noch in einer voraufklärerischen, ja mittelalterlichen Epoche, die vom tiefsten Aberglauben und religiösen Fanatismus – es findet noch eine Hexenverbrennung statt (SB 18-25) – charakterisiert ist.<sup>33</sup> Die Diskrepanz zwischen dem Genie und seiner Zeit bzw. Umwelt wird hier vom Erzähler ausdrücklich und wiederholt zur ersten Ursache des notwendigen Scheiterns erklärt und Gott selbst zum Vorwurf gemacht: Seine Beschreibung von Elias' Leben sei

eine Anklage wider Gott, dem es in seiner Verschwenderlaune gefallen hatte, die so wertvolle Gabe der Musik ausgerechnet über ein Eschberger Bauernkind auszugießen, wo er doch hätte absehen müssen, daß es sich und seine Anlage in dieser musiknotständigen Gegend niemals würde nutzen und vollenden können. (SB 11)<sup>34</sup>

Schon von den ersten Seiten an steht also die Geschichte im Zeichen der gescheiterten Genies, dieser »geborenen und doch zeitlebens ungeborenen Menschen«, denen »nicht gegönnt war, ihr genuines Handwerk zu erlernen« (SB 12), weil sie in die falsche Zeit oder in die falsche Umgebung

32 Vgl. Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. Roman. Leipzig 1992, S. 12 und 196 (auf diese Ausgabe beziehen sich die im Folgenden unmittelbar im Haupttext in Klammern nach der Abkürzung »SB« angegebenen Seitenzahlen). Der Roman verfolgt allerdings die Geschichte des Dorfes und seines letzten Bewohners bis ins Jahr 1912 (vgl. SB 8, 199f.).

33 Der Einbruch der Moderne, der das Ende »des mittelalterlichen Schlafs« bedeutet, ereignet sich erst gegen Ende des Romans (SB 152f.), während die darauffolgende Geschichte des Köhlers Michel, der sich nach der Lektüre von Johann Gottfried Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* auf die Suche nach den »Kaliforniern« aufmacht, eine Satire auf den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit darstellt (SB 154-157).

34 »Was denn, hätten wir dem Elias raten können? Wenn einem Menschen von Anbeginn bedeutet wird, daß er zwar ein geniales Talent besitzt, es aber niemals wird vollenden dürfen, weil es die Gesetzmäßigkeiten eines verschwenderischen Planes will, so hätte sich an diesem Leben selbst in der Fremde, in der günstigen Umgebung einer musikliebenden Welt nichts geändert. | Gott ist stärker, denn er liebt alles Unrecht unter der Sonne« (SB 93).

hineingeboren wurden bzw. die falsche Sphäre ihrer Tätigkeit gewählt haben.<sup>35</sup>

Die Anzeichen für Elias Alders Genie sind zahlreich und unüberschaubar.<sup>36</sup> Schon seine Geburt erfolgt unter wundersamen Vorzeichen, da das Kind praktisch von selbst geboren wird (SB 12-17) und erst beim Hören des von der Hebamme gesungenen *Te Deum* zu schreien und zu leben anfängt (»Das Tedeum hatte dem Kind das Leben gerettet«, SB 17); der Erzähler spricht explizit von der Geburt eines »genialen Musikers« bzw. von »Geniewerdung« (SB 17). Selbstverständlich ist auch der Vater nicht der natürliche Vater, weil Elias, wie viele Kinder des Dorfes, vom Kuraten Elias Benzer abstammt (SB 26f.).

Elias verfügt seit seiner Geburt über eine übermenschliche Hörfähigkeit (SB 9/28), so dass er schon bei der Taufe »jubiliert«, nachdem er zum ersten Mal die Klänge einer Orgel gehört hat (SB 27). Mit fünf Jahren erlebt er dann ein »Hörwunder«, das alle Merkmale der »intellektuellen Anschauung« aufweist: Hat Grenouille die Gerüche der ganzen Welt erfasst, so hört an »diesem Nachmittag [...] der fünfjährige Elias das Universum tönen« (SB 32). Ein Konzert bzw. ein Strom von allen, immer stärker und unerträglich lauter werdenden Geräuschen, Schreien, Lauten, Klängen und Tönen der ganzen Welt überflutet das Ohr des Kindes, lässt es die ganze Welt bis in die Tiefe der Ozeane »erblicken« (SB 34-36) und verändert tiefgreifend seine Natur und sein Aussehen. Er erlebt dabei eine regelrechte Wiedergeburt (»Blut sickerte aus der längst verwachsenen Haut des Nabels«, SB 33), seine Augen bekommen eine gelbe Farbe, seine »gläserne Stimme« verwandelt sich in einen Bass und der Fünfjährige beginnt zu pubertieren (SB 33, 37). Diese Verwandlung bedingt auch Elias' Außenseitertum, da das »vermeintlich besessene Kind« bzw. der »Andersgeartete[ ]« (SB 39, 42) jahrelang von der Familie in einem kleinen Zimmer vor neugierigen Blicken versteckt wird (SB 40-46). Elias' Cousin und heimlicher Halbruder Peter ist im ganzen Roman sein einziger Freund und auch der Einzige, »der das Genie dieses Menschen erkannte« (SB 42).

Trotz dieser ungünstigen Voraussetzungen schafft es Elias Alder, sich sowohl physisch als auch geistig zu entwickeln und sogar sein musikalisches Talent zu üben. Mit zehn Jahren sieht er zwar wie ein Erwachsener

35 Mark Werner erblickt hierin zu Recht Parallelen zu den literarischen Musikern bei Wackenroder (Berglinger) und Hoffmann (Kreisler); vgl. Werner, Mark: Die Konzeption des Genies in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*. Marburg 2003, S. 91-108. – Zur Interpretation von Schneiders Roman als »Geschichte eines Genies« und insbesondere zu den vielen Parallelen zu Wackenroders Berglinger- und zu E.T.A Hoffmanns Kreisler-Figur vgl. auch Steets, Angelika: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. Interpretation. München 1999, S. 27-34.

36 Nicht alle diese Merkmale werden von Werner erkannt (vgl. Werner: Die Konzeption des Genies (Anm. 35), S. 20-23).

aus, mit der Stimme eines Erwachsenen und einem »übermäßig entwickelten Geschlecht« (vgl. SB 51f.), bildet sich aber später doch zu einem »schönen Mann« heran: »mit fünfzehn schossen ihm die Glieder aus, mit neunzehn hatte er die Gestalt eines reifen Mannes von vierzig Jahren« (SB 91f.), der schulterlange Haare trägt und immer nur in Schwarz gekleidet ist (SB 92); später wird er sogar zu einem guten, »aufmerksam[e] Lehrer« (SB 117). Seine Hauptentwicklung gilt aber selbstverständlich seiner musikalischen Begabung. Elias arbeitet zuerst an seiner Stimme und lernt bald die Kopfstimme, die es ihm ermöglicht, in hohen Frequenzen mit den Tieren zu reden (SB 53f.), entdeckt »seine außerordentliche Begabung zur Imitation fremder Stimmen« (SB 55f.) und findet schließlich zu einer warmen, unwiderstehlichen Stimme, die in der Kirche vor allem unter den »Eschberger Weibern« Verwirrung und Verstörung verursacht (SB 58f.). 1815 wird Elias zum »Blasebalgtreter an der fünfregistrigen Orgel zu Eschberg« (SB 61) und lernt gleich nicht nur das Instrument und dessen Gebrechen (SB 62), sondern auch die Fehler des Organisten – seines Onkels Oskar Alder – kennen, der aus diesem Grund die Freude am Orgelspiel verliert (SB 64) und sich später aus Verzweiflung darüber sogar umbringen wird (SB 96f., 111). Bei Nacht dringt dann Elias in die Kirche ein, steigt auf die Empore und fängt sogleich zu komponieren an (SB 67f.): »Bald gehorchten ihm die Tasten wie von selbst« (SB 67). Er entdeckt für sich »das Gesetz der Imitation« (SB 68) und kurz darauf entwirft er sogar »schlank erdachte, leichtfüßige Kompositionen« (SB 92), bevor er zu improvisieren anfängt (SB 94). Ohne je das Notenhandwerk gelernt zu haben (SB 11), erlernt Elias »aus eigenem die Kunst des Orgelspiels« (SB 94), und wie der Erzähler selbst ausdrücklich bemerkt, ist es »das Wesen eines jeden Genies, daß es Dinge mit großer Vollendung zuwege bringt, die es weder geschaut noch gehört hat« (SB 92f.).

An einem Ostertag des Jahres 1820 wird Elias tatsächlich zum Organisten, erfindet gleich einen Choral in seinem Kopf (SB 110f.), den der Erzähler als »eine geniale Musik« definiert (SB 111) und den Elias so gekonnt und »teuflisch« spielt, dass er eine mächtige Wirkung auf die Zuhörer (SB 113f.) ausübt. Kurze Zeit darauf, infolge eines an sich läppischen Kinderscherzes, entdeckt er die Sünde und beginnt, Disharmonien und Dissonanzen zu komponieren, so dass »[s]ein ehemals naives Spiel [...] die Kraft des Dämonischen« erlangt (SB 128).

Obwohl Elias nie begreift, »welch grandioser Musiker er ist« (SB 134), nennt ihn der Erzähler ausdrücklich den »genialsten Musiker, »den das Vorarlbergische je hervorgebracht hat«, »der vermöge seiner musikalischen Intelligenz Dinge zu sagen hätte, welche die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts um ein Gewaltiges voranbringen könnte« (SB 157f.). Im Roman ist aber der Domorganist zu Feldberg derjenige, der die primitive,

wilde und genialische Natur von Elias' Spiel erfasst (SB 160) und ihn daher zum alljährigen Feldberger Orgelfest einlädt. Sein zweistündiges Spiel während dieses Wettbewerbs, in dem er über Johann Sebastian Bachs Kantate *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* extemporiert (SB 169-177), wird schließlich zu einer absoluten Apotheose. Dadurch hypnotisiert er sowohl die Zuhörer als auch die Jury, die von »übernatürlichen Dingen« redet und Elias mit »[a]bgöttische[r] Begeisterung« betrachtet (SB 175-182). Gerade am Tag dieses grandiosen Erfolgs fasst jedoch Elias den »unglaublichen Entschluß« zu sterben (SB 181).

Was ihm den Tod bringt, ist also nicht die Musik, d. h. weder das Streben nach einer absoluten Kunst noch das Gefühl einer nicht ausgelebten Begabung. Wie schon vom Erzähler auf den ersten Seiten des Romans vorweggenommen, ist Elias' »spektakulärer Tod« der »letzte Tribut« seiner absoluten und daher unerfüllbaren Liebe (SB 7). Nur auf den ersten Blick handelt sich dabei um die unglückliche Liebe zur Cousine Elsbeth, weil selbst diese Liebe in Wirklichkeit unmittelbarer Ausdruck einer viel allgemeineren Liebe ist, die Elias mit der ganzen Welt verbindet. Bereits beim ersten Hörwunder hört er nämlich den Herzschlag der noch ungeborenen Cousine (SB 36f.), und seine Liebe beginnt gleich mit deren Geburt (SB 49f.). Diese Liebe, die nicht nach körperlicher Erfüllung oder Erwidern verlangt (SB 106), ist schlechthin unbedingt und grenzt »ans Unmenschliche« (SB 93). Aus diesem Grund glaubt Elias, dass sie in einem einander ausschließenden Verhältnis zu seiner musikalischen Begabung stehe und er zwischen beiden wählen müsse. Da ihm die Liebe für »wichtiger als das höchste Genie dieser Welt« (SB 134) gilt, entscheidet er sich für die Liebe und gegen die Musik:

Er befand, daß es gut sei, sich für die Liebe zu entscheiden, Geist und Kraft eines ganzen Menschenlebens daran zu geben. Mit dem letzten Quentchen seines begrenzten Willens entschied er sich für Elsbeth und somit gegen sein musikalisches Genie. (SB 93f.)

Das bedeutet freilich nicht, wie der Erzähler ausdrücklich unterstreicht, dass Elias infolge dieses Entschlusses die Musik vernachlässigt bzw. aufgibt, da er vielmehr gerade ab diesem Zeitpunkt anfängt, »sein Talent auf das äußerste zu fordern«, da er »für Elsbeth« (SB 94) spielt, und seine größten musikalischen Erfolge feiert (SB 112-116). Nachdem Elsbeth auf Betreiben ihres Bruders Peter, der auf Elias eifersüchtig gewesen ist, einen anderen geheiratet hat, erlischt mit Elias' Liebe zu ihr auch sein Interesse am Leben (SB 147, 150). Obwohl er schon in diesem Moment sterben möchte (SB 147), ist es nicht infolge des Endes seiner Liebe, dass er später konkret zu sterben beschließt, sondern vielmehr *für* seine wiedergefundene Liebe. Während des grandiosen Extemporierens beim Feldberger Orgelfest, bei dem er wie in einer »intellektuellen Anschauung« alle seine ver-



gangenen Erfahrungen rekapituliert und aufarbeitet, um dann letztendlich die ganze Natur in Musik zu verwandeln (SB 174-179), erwacht in ihm nämlich auch die Liebe zu Elsbeth (SB 175) wieder und er fasst den »unglaublichen Entschluß« (SB 181), durch Schlafentzug zu sterben.

Fragt man sich, warum Elias gerade am Tag seines größten Erfolgs und ausgerechnet auf so grausame Art und Weise zu sterben beschließt, so scheint die Antwort auf die zweite Frage auf den ersten Blick einfacher zu sein. Kurze Zeit davor ist nämlich in Eschberg ein Schauprediger erschienen, der ein »Apostel der Liebe« war und einer absoluten Liebe das Wort redete, die nicht einmal den Schlaf zulässt: »Wer schläft, liebt nicht« (SB 100f.). Die Theorie dieses »Scharlatans« (SB 101), als den ihn der Erzähler ausdrücklich abqualifiziert, hat sich allerdings auf eine sinnliche, wollüstige Liebe bezogen, die das Gegenteil von Elias' Auffassung von einer rein geistigen Liebe ist. Nichtsdestoweniger ist Elias von der Absolutheit dieser Theorie stark beeindruckt worden und hat sie zu »Wer liebt, schläft nicht!« (SB 102, 189f.) umformuliert. Später ist Elias allerdings von seiner Liebe zu Elsbeth »erlöst« worden, so dass die neue Liebe zu ihr, die er während des Orgelkonzerts wieder verspürt, eine grundsätzlich andere als die frühere ist.

Nach der großen Enttäuschung über das Ende seiner Liebe zu Elsbeth findet nämlich eine wichtige Auseinandersetzung zwischen Elias und Gott statt, die nicht nur »die Theologie seines Glaubens« (SB 118), wie nach seinen unerhörten Gebeten um die Erfüllung seiner Liebe (SB 118), sondern vor allem seine Auffassung der Liebe selbst grundsätzlich und endgültig verändert. Wie ein neuer Hiob geht Elias mit Gott ins Gericht, stellt alle Argumente der Theodizee in Frage und schreit ihn »in sich zu Tode« (SB 140):

»Großer und starker Gott! [...], »Du Schöpfer aller Menschen, der Tiere, der Welt und aller Sterne. Warum hast Du mich, den Johannes Elias Alder, geschaffen? Heißt es nicht in der Schrift, daß Du vollkommen bist? Wenn Du aber vollkommen bist und gut, weshalb mußt Du das Elend, die Sünde und den Schmerz erschaffen? Weshalb weidest Du dich an meiner Trauer, an der Mißgeburt meiner Augen, am Kummer meiner Liebe?« [...]. »Warum demütigst Du mich? Hast Du mich nicht nach Deinem Ebenbild geschaffen? Also demütigst Du Dich selbst, Du Ungott!!« (SB 141)

Während der Erzähler an mehreren Stellen Gott ausdrücklich anklagt, weil er Elias Alder eine übermenschliche musikalische Begabung zugesprochen hat, die nie zu verwirklichen war (SB 12, 93, 157), beklagt sich Elias selbst zu keiner Zeit über sein musikalisches Talent und wirft Gott vielmehr vor, ihm eine absolute und daher unerfüllbare Liebesfähigkeit bzw. -notwendigkeit verliehen zu haben:

»Und doch hast Du mir etwas in die Seele gehaucht, etwas, das mich wie das Paradies dünkte. Du hast mich vergiftet. Warum, Du großer, mächtiger und all-

wissender Gott, warum kann es Dir gefallen, mir das Glück meines Lebens zu verweigern? Bist Du nicht ein Gott der Liebe? Weshalb also, läßt Du mich nicht lieben? Weshalb mußte sich mein Herz für Elsbeth entzünden?» (SB 142)

Elias' Auflehnung gegen Gott legt sich jedoch bald, nachdem er in der Kirche ein »zerlumpte[s] Kind mit dem verbundenen Haupt« erblickt hat, von dem »eine geheimnisvolle Wärme« ausging, »die von innen her strahlte«, »ihn unerklärlich glücklich machte und der Seele einen herrlichen Frieden gab« (SB 144f.). In diesem tief leidenden Kind ohne Nabel (vgl. SB 145), dessen Wunde zu bluten anfängt, sobald Elias es zu berühren versucht (SB 146), erkennt er das Jesuskind, das in seiner unbedingten Liebe das Leid der ganzen Menschheit und der ganzen Welt auf sich genommen hat.<sup>37</sup> Dadurch versteht er aber vor allem, dass seine Liebe zu Elsbeth nur eingeschränkt und egoistisch gewesen ist, weil die wahre Liebe im Mit-Leiden mit der ganzen Welt liegt. Die Tatsache, dass er nach dieser Erkenntnis wieder die dunkelgrünen Augen bekommt (SB 146), die er vor dem »Hörwunder« gehabt hat, verweist darauf, dass er wieder hinter jene Zeit versetzt worden ist, in der seine Liebe zu Elsbeth begonnen hat. Nicht von ungefähr wird er unmittelbar darauf von dieser Liebe »erlöst« (SB 147), wobei diese Erlösung in der »Erkenntnis der Sinnlosigkeit allen Lebens« besteht und mit jener Jesu und anderer »Heiligen des Bösen und des Guten« verglichen wird, die nach vollbrachtem Werk »vor ihrer Zeit« den Tod »suchten oder fanden« (SB 147).

Elias' selbstgewählter Tod ist folglich keine Auflehnung gegen Gott oder Behauptung des freien Willens gegen Gottes »Fügungen«, wie er ihn in seiner Liebesverzweiflung noch verstanden und herbeigesehnt hat (SB 142f.), sondern vielmehr der Tod eines »Märtyrers« (SB 194)<sup>38</sup> und somit ein Zeugnis *für* Gott, *für* die Liebe und letztendlich auch *für* die Kunst. Elias' Leben ist von Anfang an Teil des göttlichen Planes – wiederholt heißt es, dass Gott erst unmittelbar vor seinem qualvollen Tod »fertig mit ihm« ist (SB 196); allein aus der eingeschränkten Sicht des Menschen und somit auch des Erzählers (SB 196) kann dieser Plan als grausam und widersprüchlich, ja als »satanisch« (SB 11) angesehen werden.

In Wirklichkeit erfüllt Elias mit dem Tod genau seine Bestimmung.<sup>39</sup> Bei der Begegnung mit dem leidtragenden Jesuskind begreift er die Liebe zu einem einzelnen Wesen als egoistischen Fehler, den er erst durch Vermittlung der Musik während des Feldberger Konzerts als Ausdruck einer

37 Zu dieser »Erscheinungsszene« vgl. Werner: Die Konzeption des Genies (Anm. 35), S. 34-37.

38 Vgl. Werner: Die Konzeption des Genies (Anm. 35), S. 38f.

39 Zu unterschiedlichen Interpretationen von Elias' Tod vgl. Werner: Die Konzeption des Genies (Anm. 35), S. 88-90.

pantheistischen Liebe zu allem Seienden, zu dem auch Leid und Tod wesentlich gehören, überwindet. In seiner Improvisation über Bachs *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder*,<sup>40</sup> das den Tod als »sichern Port«, weil Eingang zu Gott preist (SB 171, 179), »beschreibt« Elias zunächst das unnütze Aufbegehren des Menschen gegen den Tod und gegen Gott, das notwendigerweise in einem »Schauspiel der Hilflosigkeit« endet (SB 173). Danach wechseln sich »Elsbeths Melodien« auf mannigfaltige Art mit der Melodie des Chorals ab, welche den Tod symbolisiert (SB 173f.), bis Elias die ganze Natur, sein ganzes Leben und auch Elsbeth in Musik auflöst, um das Ganze »in einem sanft klingenden Septakkord verhallen« zu lassen (SB 174f.). Der Entschluss zu sterben kann somit als konsequente Folgerung dieser durch die Musik gewonnenen »intellektuellen Anschauung« und als paradoxe Erfüllung von Elias' Bestimmung verstanden werden. Bereits Berglinger hat nicht von ungefähr in einem Passionsspiel seine höchste Erfüllung erlebt und ist gleich danach gestorben. Elias ist solch ein unmittelbarer Tod nicht gegeben, weil er vielmehr den Weg des Martyriums<sup>41</sup> gehen muss. Durch Schlafentzug, den er mit Hilfe von natürlichen Drogen wie Stechäpfeln, Narrenschwämmen und Tollkirschen herbeiführt, schaltet Elias sozusagen die Rationalität aus; nicht von ungefähr verliert sein Auge an Sehkraft (SB 191), während sein Gehör an Schärfe zunimmt und er in eine immer tiefere, halluzinierte Gemeinsamkeit mit der ihn umgebenden Natur gerät, die ihn zum Schluss mit allen Waldtieren reden lässt (SB 195). Kurz vor dem Tod erfährt er also noch eine »intellektuelle Anschauung«, die jener des Hörwunders gleicht (SB 195f.) und welche nur Ausdruck einer pantheistischen Liebe sein kann, die ihrerseits ein tragisches und paradoxes – weil die Tragödie, wie Hölderlin geschrieben hat, auf dem Paradoxon gründet<sup>42</sup> – Ja-Sagen zum Leben und seinem Leiden bedeutet. Die Kunst vermag also die Notwendigkeit der Vereinigung mit dem Absoluten zu offenbaren, aber der Weg zu dieser Vereinigung »mit

40 Zu Bachs Kantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, zu der dieser Schlusschoral gehört, vgl. Werner: Die Konzeption des Genies (Anm. 35), S. 57-59.

41 In seinem Brief an den Klosterbruder vergleicht sich Berglinger mit jenen »frommen ascetischen Märtyrern«, die das Leid der Welt auf sich nehmen; er weiß aber, dass er nicht wie sie sein kann, weil die Kunst auch das Leid immer in etwas Schönes verwandeln muss (vgl. Wackenroder: Ein Brief Joseph Berglingers (Anm. 10), S. 225). – Diesem Ästhetizismus scheint Elias zu antworten, indem er die Kunst verleugnet und den Weg des Martyriums beschreitet, um alle Leiden der Welt auf sich zu nehmen.

42 Hölderlin, Friedrich: Die Bedeutung der Tragödien, in: Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden: Herausgegeben von Jochen Schmidt. Band 2: Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen. Herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/M. 1994, S. 561.

«alles, was lebt» führt für Elias, wie schon bei Empedokles oder bei Grenouille,<sup>43</sup> über den Tod.

### Daniel Kehlmanns *Beerholms Vorstellung*: Das Leiden am künstlerischen Unvermögen

Auch Arthur Beerholm, der Protagonist von Daniel Kehlmanns in der Gegenwart spielendem Roman *Beerholms Vorstellung*, hat als Adoptivkind keinen Vater und keine Mutter und freut sich darüber, »von niemandem abzustammen«.<sup>44</sup> Seine Geburt hat darüber hinaus ebenfalls etwas Wunderbares, weil Arthurs Erinnerungen – ähnlich wie jene von Oskar Matzerath in Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* – bis in seine Geburtsstunde zurückreichen, als er in einem Anfall von »primärem Narzissmus« bzw. »philosophischem Egoismus« sich wie »der einzige Mensch auf der Welt« vorkam (BV 8). Wie Grenouille und Elias ist auch Beerholm bereits im Kindergarten (BV 14), beim Religionsunterricht (BV 23) und sonst im Leben (BV 72, 74) stets auf sich gestellt: »Ich war allein. Es gab vielleicht im ganzen Sonnensystem niemanden, der so allein war« (BV 205).

Arthurs Verhältnis zur Natur ist von Anfang an zwiespältig, weil er auf der einen Seite vom »Unvernünftigen« der Natur und des Lebens zugleich erschreckt und fasziniert wird, auf der anderen aber das Bedürfnis empfindet, dem Chaos eine rationale Ordnung entgegenzusetzen. Bereits als kleines Kind erlebt er angesichts eines entzweigerissenen Regenwurms, dessen beide Enden als selbständige Wesen weiterkriechen, das Grauen – allerdings nicht vor dem Tod, sondern vor dem Leben: »Vor dem Leben, wo es noch unberührt ist von Ordnung und Geist«, denn »das Leben, und nicht der Tod, ist das Unvernünftigste; und nichts in der Welt ist erschreckender als reines, todloses Leben« (BV 9f.). Diese Erfahrung wird gleich durch eine andere kontrapunktiert, in der das zweijährige Kind die geometrischen Bausteine eines Spielzeugkastens in die richtigen »stern-, kreis-, drei- und viereckigförmigen Löcher[ ]« zu fügen vermag und dadurch, als »zweijähriger Platoniker«, regelrecht »zum Menschen« wird, weil es entdeckt, dass es in der Welt »eine Ordnung gab« (BV 11). Später empfindet

43 Für weitere Parallelen zwischen *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* vgl. Werner: Die Konzeption des Genies (Anm. 35), S. 133-136, sowie Steets: Robert Schneider (Anm. 35), S. 84-86.

44 Kehlmann, Daniel: *Beerholms Vorstellung*. Roman. Hamburg 2007, S. 12f., Zitat S. 13; vgl. auch S. 224f. – Textnachweise werden im Folgenden unter der Sigle »BV« geführt.

Arthur Ekel sowohl angesichts der Chemieexperimente in der Schule – »Ekel vor den obszönen Verrenkungen, Verfärbungen, Verformungen, die die blubbernde Materie vorführt, wenn man sie in ein heißes Reagenzglas sperrt, Ekel vor dem Dreck, der sich gebärdet, als wäre er lebendig« (BV 32) – als auch vor der Vorstellung des Lebens in der »lichtlose[n] Welt« des Meeresgrundes, »bewohnt von alten, riesigen Alptraumwesen« (BV 220). Es wiederholt sich also bei ihm im Kleinen die gleiche Dialektik, die in Thomas Manns *Doktor Faustus* auf Adrian Leverkühn und Serenus Zeitbloom verteilt ist: Während Adrian schon von den Experimenten seines Vaters fasziniert ist, der durch Kristallisationseffekte und osmotische Vorgänge unheimliche Imitationen wuchernder Naturgebilde hervorbracht hat<sup>45</sup> und später aus angeblich eigener Anschauung enthusiastisch vom Eintauchen in die Tiefen des Ozeans und vom »Grotesk-Fremdartige[n] des Tiefseelebens« berichtet, bei dessen Exzentrizitäten die Grenzen zwischen Leben und Leblosem absolut durchlässig zu sein scheinen,<sup>46</sup> wehrt sich der Humanist Zeitbloom entschieden gegen »einen solchen Angriff auf den Menschenverstand«, hinter dem er zu Recht das Dämonische wittert, indem er an den menschlichen – sowohl geistigen wie moralischen – Werten festhält.<sup>47</sup>

Die »Zeit, in der alles in Ordnung war« endet für Arthur mit dem Tod seiner Adoptivmutter, die an einem heiteren Tag vom Blitz buchstäblich ins Nichts aufgelöst wird (BV 13-17). Auch die genaue wissenschaftliche Erklärung des Phänomens (BV 16) vermag das Absurde und Irrationale des Ereignisses nicht zu schwächen: »Ellas plötzlicher Tod ereignete sich in einer Region, in der sich Schicksal, Irrsinn und Statistik auf das Unangenehmste berühren« (BV 15). »Angst«, »Grauen« und »Schrecken« prägen demzufolge das Leben des Kindes (BV 18f.), aber letztendlich ist das ganze Leben Arthurs durch die »ungeheure Anwesenheit des Gräßlichen« beeinflusst: »Ich habe nie etwas getan, das nicht von diesem einen schreckensgedehnten Augenblick am Fenster bestimmt war« (BV 60).

Diese Erfahrung erklärt vor allem Arturs Interesse an Mathematik und seinen damit eng verbundenen Entschluss Theologie zu studieren. Ganz zu Beginn glaubt er nämlich, in der Mathematik »eine Wahrheit gefunden [zu haben], die im Grund der Welt wurzelt, die mich nicht im Stich lassen

45 Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde; in: Mann, Thomas: *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden. Band 6. Frankfurt/M. 1960, S. 30f.; vgl. weitere Anspielungen auf diese Experimente u. a. in »Adrians geheime Aufzeichnung« seines Gesprächs mit dem Teufel: S. 313, 323 und 353.

46 Mann: *Doktor Faustus* (Anm. 45), S. 354-360, hier S. 359.

47 Mann, *Doktor Faustus* (Anm. 45), S. 360-366, hier S. 360.

wird« (BV 26), weil er in Wirklichkeit gerade von jenen mathematischen und geometrischen Problemen angezogen wird, die an die Grenze der Rationalität führen und eine irrationale Tiefenstruktur des Seins verraten. Genau wie der junge Törleß in Musils Erzählung, der in der Vorstellung des mathematischen Unendlichen »etwas furchtbar Beunruhigendes«, etwas »über den Verstand Gehendes, Wildes, Vernichtendes« entdeckt,<sup>48</sup> ist auch Arthur vom Problem des Unendlichen in der Mathematik fasziniert (BV 55-58), hinter dem er »eine frühe Spiegelung, eine Vorahnung des Bösen« erblickt (BV 57) und das ihn erkennen lässt, »daß im Herz der Mathematik der Keim des Wahnsinns liegt« (BV 58).

Diesen existenziellen und metaphysischen Beunruhigungen entspringt auch Arthurs Entschluss, Theologie zu studieren. Mein »Streben zu Gott war in seiner Wurzel ein mathematisches« (BV 58), behauptet er ausdrücklich, um dann seine Diplomarbeit in Theologie über Blaise Pascals Traktate zur Geometrie zu schreiben (BV 96, 98f.). Der Irrationalität eines blinden Zufalls zieht er also aus einer »metaphysische[n] Form von Opportunismus« (BV 61) die Willkür eines gelangweilten Gottes vor (BV 60), der seine Gnade und seine Liebe »ohne Gründe« verteilt (BV 24).

Da sowohl die Mathematik als auch die Theologie zwar Antworten auf die Irrationalität der Welt sind, diese jedoch nicht bezwingen, sondern vielmehr bestätigen, greift Arthur zur Magie bzw. zur Zauberei. Denn zwar scheint die Magie auf den ersten Blick jeder Wahrscheinlichkeit zu widersprechen und mit den ewigen Gesetzen zu streiten, die »ein unerbittlich klarer Geist« allen Dingen auf der Welt, »Tieren, Hunden, Versicherungsagenten, Krokodilen, Blumen, Ozeanen, Sonnen, Planeten und Galaxien«, vorschreibt (BV 40); wenn diese scheinbar geordnete Welt jedoch bereits in ihren Wurzeln unterminiert ist und selbst Gott nur willkürlich handelt, dann kann ausgerechnet die Magie in Wirklichkeit eine »Offenbarung der Vernunft« sein:

Was sich als Aufhebung der Naturgesetze gibt, ist eigentlich deren glanzvolles Hervortreten aus dem Gestrüpp des Zufalls. Die unsichtbare Welt der Formen und die nur zu sichtbare Welt des Formlosen verschmelzen für einen kurzen, kaum wirklichen Moment. Die unendliche Macht des Geistes zeigt sich eine Sekunde lang ganz unverstellt. (BV 40)

Diese Auffassung der Magie als geistiger, über die formlose Materie siegender Formwille, der unmittelbar an die Romantik, etwa an Novalis, oder an Thomas Mann erinnert (der bezeichnenderweise von seiner Familie den Beinamen »Der Zauberer« erhielt und sich so sehr damit identifizierte,

<sup>48</sup> Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß; in: Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Herausgegeben von Adolf Frisé. Band 6: Prosa und Stücke. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 7-140, hier S. 63.

dass er seine internen Briefe nur noch mit ›Z.‹ zeichnete), legt aber eine Interpretation der Magie als Metapher für die Kunst überhaupt nahe, welche gestattet, Arthurs Wechsel von der Theologie zur Magie auch als Übergang von der Religion zur Kunst und den ganzen Roman als Bildungs- oder Künstlerroman bzw. als Anti-Bildungsroman zu lesen.

Arthur Beerholm, der »keinerlei frühe Berufung« (BV 22) verspürt hat und nur zufällig seinem Ziehvater einen Kartentrick vorführt (BV 21), fängt im Schweizer Internat an, sich für diese ›Kunst‹ zu interessieren, und beschafft sich die wichtigsten Werke dazu (BV 33-37). Sein erster Auftritt während eines Schulfestes endet allerdings mit einem absoluten Misserfolg, der ihn in die Nähe des Selbstmordes führt (BV 42-47). Erst während des Theologiestudiums an der katholischen Fakultät wohnt er einer Aufführung des großen Magiers Jan van Rode bei, die ihn in eine weitere gefährliche Krise versetzt (BV 76-84) und zur erneuten Beschäftigung mit der Zauberei verleitet (BV 90). Nach Abschluss des Studiums und einem gescheiterten Aufenthalt im Kloster wird er zuerst zum Unterhaltungskünstler in einem Nachtlokal und später sogar zum ›Kriminellen‹ (vgl. BV 126), d. h. zum Betrüger beim Pokerspiel (BV 121-127), bevor er sich entscheidet, Schüler des größten lebenden Zauberers Jan van Rode zu werden. Was ihn dazu treibt, den großen Meister aufzusuchen, ist das Ungenügen an seiner als bloßes »Handwerk« (BV 127) verstandenen Kunst:

Solange ich weiß, daß ich Tricks gebrauche, bin ich ein kleiner Gaukler und sonst nichts, und jede Bewegung, jedes Wort, jede Geste von mir wird die Peinlichkeit dieses Wissens ausdrücken. Warum sind denn die meisten Zauberer, selbst wenn sie ihre Sache ganz gut können, so elende Gestalten? Deswegen. Weil sie sich albern vorkommen. Weil etwas in ihnen nicht vergessen kann, daß sie nicht zaubern können, daß sie keine Macht über die Wirklichkeit haben, nicht einmal über das kleine Kartenspiel in ihren Händen. Sagen wir also klar und in aller möglichen Brutalität: Hinter unserer Kunst steckt eine Lüge. (BV 128)

Ähnlich wie Wackenroders Berglinger leidet Arthur einerseits am Wissen um den bloß handwerklichen Charakter seiner Kunst, andererseits und noch mehr am Bewusstsein ihrer unüberwindlichen Lügenhaftigkeit. Umsonst versucht er seine »Vernunft zu überlisten« (BV 129) und die »verborgenen Griffe hinabsinken zu lassen ins Halbdunkel des Unbewußten« (BV 128), indem er sie wie ein Automat ausführt, »ohne daß sie einen Abdruck in seinem Bewußtsein« hinterlassen (BV 129). Er wähnt zwar, damit die »Magie« erreicht zu haben (BV 131), aber dieses Gefühl hält offensichtlich nicht lange an, wenn er trotz des riesigen Erfolgs seiner Nummern die Stelle als Unterhalter im Nachtlokal kündigt und zu Jan van Rode geht, weil er eingesehen hat, dass die von ihm ausgeübte ›Zauberei‹ nur eine »Abendunterhaltung von zweitklassigen Leuten im Glitzerfrack, eine Einlage für Kindergeburtstage und Fernsehshows, ein Hobby für

Dilettanten, ein Beruf für unbegabte Schauspieler, eine lächerliche Sache« ist (BV 141).

Gerade im Umgang mit dem großen Meister muss Arthur allerdings endgültig den Unterschied zwischen sich und dem wahren »Genie« einsehen, dem die Dinge wirklich gehorchen (BV 147). Nichtsdestoweniger lernt er viel von ihm, überwindet später seine »romantische« Auffassung von der Kunst als Produkt der »Inspiration« zugunsten der Idee der mathematischen und technischen Natur der Kunst (BV 181) und erzielt bald, auch dank eines Vertrages, den er mit einem etwas dämonischen Agenten unterschreibt (BV 176-178), einen internationalen Medienerfolg. Wie schon Grenouille oder Elias hat auch er sein Publikum »in der Hand« (BV 184), das ihn »für einen Boten des Himmels oder (hier herrschte Uneinigkeit) des Nirvana« (BV 194) hielt.

Der Erfolg vermag Beerholm, der nach dem Absoluten strebt, jedoch ebenso wenig wie etwa Grenouille oder Elias zu befriedigen, und er zweifelt so sehr an seinen magischen Mitteln, dass er eines Abends in völlig betrunkenem Zustand sich auf die Probe stellen muss (BV 196-203). Dabei gelingt es ihm während eines nächtlichen Irrgangs durch bloße Gedanken das Glas eines Schaufensters zerspringen zu lassen (BV 203f.) und später einen Busch in Brand zu setzen (BV 205f.). Die Dinge scheinen ihm tatsächlich zu gehorchen, aber er bekommt plötzlich Angst und behauptet, dass er diese Macht nicht wolle, sich geirrt habe und »kein Zauberer« (BV 209f.) sei. Daraufhin hält Arthur noch einige Vorführungen gemäß dem Plan seiner Tournee, bis ihm bei einer Vorstellung schlecht wird, er die Nummer verpfuscht und seinen endgültigen Bankrott anmeldet, bevor er die Bühne verlässt (BV 226-228):

Mir kam alles sehr unwirklich vor, auch ich selbst, beinahe so, als ob ich die Erfindung eines anderen war. Was tat sich hier? Ich war kein Zauberer, ich war es nicht mehr. Ich war zu einem Komödianten geworden, einem Schauspieler, einem albernen Unterhaltungskünstler. [...] Es gab keine Magie, bloß dumme Naturgesetze. Ich hatte versagt. (BV 227)

Die unmittelbare Folge dieses Scheitern ist Arthurs Entscheidung zu sterben (BV 230). Die große Aussicht über die ganze Stadt aus dem Fernsehturm, die den Roman als eine Art intellektuelle Anschauung eröffnet hat (BV 7), entlarvt sich somit als der »Abgrund« (BV 231), in den Arthur springen will. Einen Monat lang (BV 231, 238) steigt der noch nicht Dreißigjährige (BV 12, 225) auf die Terrasse des Fernsehturms und schreibt an einem abgelegenen Tisch an seinen Memoiren, die er an eine als »du« apostrophierte mysteriöse Geliebte adressiert und die den Roman ausmachen. Trotz der physikalisch genauen Berechnung der Falldauer (BV 244) und trotz des Versuchs einer metaphysischen Erklärung des Schmerzes (BV 245f.) behauptet Arthur, »kein Selbstmörder« zu sein:



Ich springe, aber nicht in den sicheren, nicht in den sicheren Tod. Ich riskiere viel, sehr viel, unvernünftig viel, das stimmt. Das mag wohl dumm sein, aber es ist keine Sünde. | Denn womöglich falle ich nicht. Ist es denn wirklich so sicher, so vollkommen ausgemacht, daß mein Weg hinunterführt – und nicht hinauf? Wen kümmert die Physik? [...] Bin ich kein Magier? Habe ich nicht die Materie beherrscht, dich aus dem Dunkel geholt, beim Feuer Gehorsam gefunden? Wer bin ich, daß ich fallen soll? | [...] Vielleicht, daß mein Wagnis selbst ungewöhnlich genug ist, um die Ordnung des Gewölbes, um seine Regeln und Gesetze zu erschüttern, zu brechen. Ohne das Risiko ist kein Wunder zu haben: Vermutlich werde ich fallen. Aber vielleicht, vielleicht, vielleicht – wie viele »vielleicht« braucht es, um die Unmöglichkeit zu fassen? – vielleicht auch nicht. Dann werde ich aufsteigen. Schweben. Gestreichelt vom Wind. Und das Land wird fern und unberührt sein, und die körperlose Luft wird mich tragen. (BV 246f.)

Nachdem Arthur eingesehen hat, dass er kein Magier, kein produktiver Künstler, kein Prometheus sein kann, hofft er, zumindest ein Ganymed zu werden und – wie in Goethes Hymne »Aufwärts | An deinen Busen, | Alliebender Vater!«<sup>49</sup> – trotz allem zu den Göttern zu gelangen. Auch dieser Tod könnte somit – wie schon bei Grenouille und Elias Alder – als pantheistische Vereinigung mit dem All, als eine Art Wiederholung von Empedokles' Sprung in den Ätna interpretiert werden. Es besteht auch kein Zweifel daran, dass Arthurs Hoffnung auf seiner mathematisch-geometrischen Auffassung des Unendlichen fußt, auf jener Irrationalität des Weltalls also, die eine Nähe von Mathematik und Magie zulässt (BV 241).

Es gibt allerdings noch einen weiteren Grund, warum Arthurs Hoffnung plausibel sein könnte: weil er nämlich zwar als Magier gescheitert ist, durch das Aufschreiben dieses Scheiterns jedoch den letzten Versuch unternimmt, sich als Künstler, d. h. als Schriftsteller oder als Schöpfer zu behaupten. Die bis hierher eingleisig nacherzählte Geschichte ist nämlich in Wirklichkeit, wie bereits der Titel des Romans und mehrere als Poetik lesbare Bemerkungen im Text andeuten, ebenso doppelbödig wie Arthurs Zaubertricks.

»Beerholms Vorstellung« kann sich sowohl auf einen Auftritt des Zauberers Arthur als auch auf eine bloße Idee, Erfindung bzw. Einbildung von ihm beziehen oder mehr noch auf beides zugleich, wie der Protagonist selbst nahelegt:

Diese lange und verwirrte Rückschau auf mein kurzes und verwirrtes Leben. Ich gestehe: Der Makel meines Berufes haftet auch ihr noch an. Fast gegen meinen

49 Goethe, Johann Wolfgang: Ganymed; in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1: Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. Zwölfte Auflage. München 1981, S. 46-47, hier S. 47.

Willen ist eine kleine Vorstellung daraus geworden; ich habe Effekte, Überblendungen, täuschende Lichtspiele eingefügt. (BV 232)

Die »doppelten Böden«, »Überblendungen« und »täuschende Lichtspiele« (BV 232), von denen Arthur redet, sind ganz unterschiedlicher Natur. So gibt es viele Momente, in denen Arthur selbst, der unter anderem auch Gebrauch von Valium- oder Bellodorm-Tabletten macht (BV 222, 230), kaum zwischen Wirklichkeit und Traum unterscheiden kann, wobei es sich möglicherweise nur um Halluzinationen oder Fieberträume handelt: so etwa während und nach der Aufführung von Jan van Rode (BV 81-84) oder nach der »magischen Nacht«, in der er durch den bloßen Gedanken das Schaufenster zersprengt und den Busch entzündet hat (BV 207-214). Van Rode selbst legt Arthur an einer Stelle sogar nahe, dass er seine ganzen Erlebnisse möglicherweise nur geträumt habe (BV 150). Es ist insofern nicht verwunderlich, wenn Arthur selbst von sich behauptet, »die Grenze zwischen dem Traum- und Alptraumreich [...] [seiner] Phantasie und der Wirklichkeit, der sogenannten, immer bemerkenswert durchlässig gefunden« zu haben (BV 193), und gegen Ende des Romans ausdrücklich fragt, ob es nicht »ein langer Traum gewesen sein« könnte, was er seit seinem Aufenthalt im Kloster Eisenbrunn erlebt hat (BV 233).

In seinem Bericht begnügt sich Arthur allerdings nicht damit, die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit wiederholt zu durchbrechen bzw. die Differenz zwischen beiden Bereichen unbestimmt und durchlässig zu lassen, sondern konstruiert auch bewusst eine »Wirklichkeit« der Erzählung. Am deutlichsten ist dies der Fall bei der Figur des Paters Fassbinder und der Geliebten, an die er seinen Bericht adressiert. Der blinde Pater Fassbinder wird von Arthur, der ihn regelrecht heraufbeschwört, ausdrücklich als eigene »Vorstellung« eingeführt (BV 64). Da Pater Fassbinder an wesentlichen Weichenstellen des Romans immer wie aus dem Nichts erscheint und wichtige Gespräche mit Arthur führt (BV 65-68, 74, 84-88, 100, 109-111, 113f., 186-188), ohne je mit anderen Figuren zu interagieren,<sup>50</sup> könnte es sich bei ihm in der Tat um eine Art Halluzination handeln, die als »moralische Instanz« fungiert. Nach dem ersten Gespräch mit Fassbinder wird die explizit konstruierte Illusion auch nicht aufgelöst, so dass der Leser den Eindruck haben kann, ab dem vierten Kapitel (BV 70) handle es sich um die Fortführung dieser Einbildung bzw. »Vorstellung«.<sup>51</sup> Natürlich lässt sich das bei einem in der Ich-Form geschriebe-

50 Einzige Ausnahme ist die Erwähnung Pater Fassbinders durch Professor Waldhall, der Arthurs Abschlussarbeit über Pascal betreut (BV 98).

51 Kehlmann selbst legt eine solche Interpretation nahe und beklagt sich darüber, dass sein Roman von der Kritik als »realistische« Erzählung aufgefasst worden ist (vgl. Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernste Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen 2007, S. 18).

nen und ständig zwischen ›Traum‹ und ›Wirklichkeit‹ hin und her schwebenden Bericht nie mit absoluter Sicherheit ausschließen, doch spricht zumindest die wiederholte Thematisierung der Schreibsituation auf der Terrasse des Fernsehturms – wenn der Protagonist etwa »im Angesicht kaffeetrinkender Ausflügler« (BV 99) schreibt oder »die letzten Absätze noch einmal« durchliest (BV 151) – dagegen, weil diese Situation sozusagen den Nullgrad von Arthurs Erfindungen darstellt.

Bewusst erfunden und konstruiert ist dagegen die Figur der Adressatin des Berichts, die zuerst ganz unauffällig als »du« (BV 12) erscheint und dann im Laufe des Romans immer mehr an Kontur gewinnt, um im zehnten Kapitel bei einer Party sogar anwesend zu sein, ohne je mit Arthur in direkte Verbindung zu treten (BV 200). Erst im zweiten Teil des achten Kapitels (BV 160-173) fasst Arthur zusammen, auf welche Weise er diese Figur durch lange anhaltende Arbeit konstruiert hat:

Ja, eines Tages fiel mir all das ein. Ich durfte es nicht dazu kommen lassen; ich mußte dich an mich heranholen, dich zur Wirklichkeit machen. [...] | War ich denn kein Magier? [...] Du warst irgendwo da draußen, aufgelöst im Unbestimmten; noch hattest du keinen Namen, keine Gestalt, keine Seele; du warst nicht mehr als eine Vorstellung, die sofort zerfloß, wenn ich versuchte, genau hinzusehen. Aber ich würde dich befreien. Wie ein Bildhauer seine Figur aus dem Stein holt, so würde ich dich aus dem Reich des Möglichen schälen. | [...] Das war kein Träumen. Es war schwere Arbeit, ein ungeheuer anstrengender und kaum länger als ein paar Minuten in voller Intensität durchzuhaltender Aufwand der Konzentration. Ich mußte jeden Gedanken in deinem Kopf, jedes Detail an deinem Körper, deinem Kleid, jeden Geruch, der deine Nase berührte, jeden flüchtigen Einfall, der deinen Geist streifte, Gestalt annehmen lassen. Ich mußte dein Leben entwerfen [...]. Ich mußte dich erfinden. (BV 162)

Nach einer Zeit, in der sie noch »halb ein Teil meiner [Arthurs; A. C.] Phantasie [...] und halb erst einer der festen, weiten, realen Welt« (BV 166) war, wo »vielleicht nicht einmal Gott [...] sicher hätte sagen können [...], ob du noch meine Erfindung warst oder schon niemandes Erfindung mehr« (BV 166f.), wird sie zur festen Wirklichkeit, so dass Arthur sich wirklich wie ein Magier fühlen kann (BV 167). Trotz dieses Selbstbewusstseins als Magier und Schöpfer hört Arthur nicht auf, an sich und an seiner Schöpferkraft zu zweifeln, indem er befürchtet, dass sich »alles in ein Trugbild, einen Wahn, einen Irrtum auflösen« könnte (BV 168). Er vergleicht sich dabei mit Merlin, von dem der erste Teil des Kapitels in einer Art von Wachtraum gehandelt hat (BV 155-158), und fragt sich:

Ob Merlin etwas Ähnliches erlebt hat? Ob er jemals wirklich daran glauben konnte, Merlin zu sein? Irgendwo in ihm muß es immer den Verdacht gegeben haben, daß er ein schlafender Verrückter war, der ärmlichste der Menschen, der sich einbildet, Könige gekrönt und den Tempel von Stonehenge aufgetürmt zu

haben. Was hätte er nicht für Gewißheit gegeben – aber Gewißheit ist nicht zu haben. Niemals. Und schon gar nicht für Zauberer. (BV 168)

Der nicht zufällig »vaterlose Magus« (BV 155) Merlin dient hier als Inbegriff eines Zauberers und zugleich eines schöpferischen Künstlers, der als sein letztes, höchstes Kunstwerk sogar die nahezu vollkommene Zauberin Nimue kreiert hat, die seine angebliche Liebe zu ihr nutzen soll, um ihn auf Ewigkeit in eine Grabeshöhle einzusperren:

Mag sein, daß es der eine oder andere griechische Bildhauer einst fertiggebracht hatte, sich in eines seiner Werke zu verlieben; Merlin gelang das nicht. Vermutlich war er zu groß, zu klug. Aber er hatte wenig Lust, als Musterbild des gescheiterten Künstlers oder, schlimmer, des gescheiterten Gottes in die Geschichte einzugehen, und so behielt er für sich, daß er selbst Nimue geformt hatte. (BV 157)

Die Parallele zwischen Arthur und Merlin ist offensichtlich und dies umso mehr, als Arthur seiner Geliebten den Namen »Nimue« verleiht (BV 165f., 171). Somit vergleicht sich Arthur auch mit einem anderen Künstler, d. h. mit Pygmalion (BV 157, 162), auch wenn er sich – ähnlich wie Merlin – nicht in sein Werk verliebt (BV 157), sondern wie der Gott Spinozas höchstens eine Art »Warmherzigkeit« oder Mitleid gegenüber seiner Schöpfung empfinden kann (BV 170). Während es Merlin darüber hinaus gelungen ist, nicht »als Musterbild des gescheiterten Künstlers oder, schlimmer, des gescheiterten Gottes in die Geschichte einzugehen«, bleiben die Zweifel bei Arthur weiter bestehen. Er hofft zwar, als Verfasser des Berichts und somit als Schriftsteller das erreicht zu haben, was er als Zauberer oder Magier nicht erreicht hat, d. h. zum Schöpfer geworden zu sein, doch auch an diesen Schöpfungen bleibt wie an allen Zaubertricks der Makel der Lügenhaftigkeit unübersehbar haften.

Nach der »magischen Nacht«, in der er angeblich zum ersten und einzigen Mal echte Magie ausgeübt hat, um gleich darauf Angst davor zu bekommen, antwortet Arthur auf eine mögliche Frage seiner Geliebten über die Wahrhaftigkeit seines Berichts:

Also ist es, höre ich dich fragen, nicht wahr, was du erzählt hast? Nein, was ich erzählt habe, ist nicht wahr. Nicht buchstäblich wenigstens. »Täuschungskunst [...] ist, was man auch behaupten will, die Kunst zu lügen.« Hast du noch immer nicht gewußt, daß ich ein Lügner bin? Aber sei beruhigt, es ist auch wahr. [...] Das alles ist die Wahrheit. Der Rest ist Ausschmückung, eine Mischung aus Wunsch- und Alptraum. Der Versuch, mein Scheitern in eine Art dämonischen Glanz zu kleiden. Du hast es wirklich geglaubt? Das ehrt mich. Vielleicht bin ich doch ein Magier. Ich wäre es gerne gewesen, wenigstens für ein paar Stunden, für eine Nacht. (BV 213f.)

Nicht nur der Zauberer ist somit bloß ein »Komödiant« und ein »Schauspieler« (BV 227), sondern ebenso der Schriftsteller, der nur versucht, sein »Scheitern in eine Art dämonischen Glanz zu kleiden«. Arthur selbst erscheint am Schluss die Vorstellung »eines gescheiterten Zauberkünstlers,

der sich von einer Aussichtsterrasse wirft, in der unsinnigen Hoffnung, daß ihm Flügel wachsen« (BV 248), eher als unrealistisch und lächerlich. Es bleibt ihm somit nichts anderes übrig, als im ursprünglichen ›philosophischen Egoismus‹ eine letzte Rettung bzw. eine Hoffnung zu suchen. Denn wenn die ganze Wirklichkeit nur eine Projektion seines Bewusstseins ist, dann muss sie mit ihm aufhören:

Ich habe diese Welt nie anders vorgefunden als gehüllt in mein Bewußtsein; wie also kann ich gehen, ohne sie mitzunehmen? [...] Alles, was sich hier vor mir ausbreitet, wird mit mir verschwinden. [...] Das Ende meiner Tage wird das Ende aller Tage sein. (BV 248f)

Mit Sicherheit muss mit dem Sprung die Erzählung aufhören, doch bleibt es fraglich, ob dieser Sprung noch als letzte Apotheose, als pantheistische Vereinigung ›mit allem, was lebt‹ verstanden werden darf.

### Schlussbemerkung

In allen drei behandelten Romanen führt die in der Romantik-Tradition stehende Vergöttlichung des Genies zu einer Zerstörung bzw. Auflösung des Genies selbst. Alle drei Protagonisten weisen gemeinsame Charakteristika auf, die sie über jeden Zweifel hinaus als Genies bezeichnen: Elternlos und einzige Urheber ihrer selbst, verfügen sie über übermenschliche Kräfte, die sie in ein inniges, irrationales Verhältnis zu den tieferen Abgründen der Natur setzen. Diese übermenschlichen Kräfte erheben sie zwar über die Regeln jeder Kunst, zugleich aber auch über die gesellschaftlichen Konventionen, so dass sie einerseits an keinerlei moralische Normen gebunden sind, andererseits aber ihre Auszeichnung mit Außenseitertum und Einsamkeit bezahlen. Ihr Verhältnis zur Kunst ist dabei so absolut und exklusiv, dass es sich mit dem Leben nicht vereinbaren lässt und letztendlich zum Tod führt. Grenouille, Alder und Beerholm sterben vor ihrem dreißigsten Jahr durch einen selbstgewählten Tod, der eine religiöse Dimension besitzt und sich als zumindest gesuchte Vereinigung mit einem pantheistischen Ganzen interpretieren lässt. Um den hohen Ansprüchen einer als Religion aufgefassten Kunst zu genügen, muss der Künstler bei seinem Streben nach dem Absoluten also entweder einen Pakt mit dem Teufel eingehen und zum Ungeheuer werden, wie es beispielsweise Adrian

Leverkühn in Thomas Manns *Doktor Faustus* tut, oder zum Märtyrer seines erfüllten bzw. unerfüllten Kunststrebens werden.<sup>52</sup>

Das wahrhafte, besessene und zugleich eingeschränkte Genie Grenouille in Patrick Süskinds *Das Parfum* partizipiert an beiden Möglichkeiten und opfert sich am Ende seiner monströsen Karriere, nachdem er sich ausdrücklich und blasphemisch mit dem Schöpfergott und mit Prometheus, dem Inbegriff des schöpferischen und gottähnlichen Genies, verglichen hat, in einer kannibalischen Eucharistie auf. Der Vergleich des Künstlers mit Christus, als dem leidenden Gott, ist andererseits nicht neu, weil bereits der geniehafte Werther sein Leben in einer ausdrücklichen Christus-Imitation beendet hat. Auf eine ironisch gebrochene Art und Weise setzt sich dann auch ein anderes göttliches und teuflisches Genie der Moderne wie Oskar Matzerath an mehreren Stellen von *Die Blechtrommel* mit der Christus-Figur auseinander, bis er sich gegen Ende des Romans mit ihm identifiziert und sich mit dessen Worten im Gethsemane-Garten der Polizei ergibt: »Ich bin Jesus«.<sup>53</sup>

Zum Märtyrer nach der Begegnung mit dem leidenden Jesuskind und nach dem musikalischen Nachvollzug der Passion Christi wird auch Elias Alder in *Schlafes Bruder*, der zumindest äußerlich gesehen das verhinderte Genie verkörpert, welches mit seiner Umwelt im Widerspruch steht. In Wirklichkeit sind Elias' Leben und das Leiden an der unerfüllbaren Liebe zu seiner Cousine Teil eines für den Menschen undurchsichtigen göttlichen Plans, der dazu führt, dass Alder nur durch die Musik zur Erkenntnis der einzig wahren Liebe gelangt, die eine sich aufopfernde und die Leiden der ganzen Menschheit in sich aufnehmende Liebe ist. Sein selbstgewähltes Märtyrertum soll demnach gerade ein Zeugnis für diese pantheistische, auch das Leiden in sich begreifende Liebe zum ganzen Universum ablegen.

52 Vgl. etwa Tzvetan Todorov, der das Schicksal dreier reeller Künstler – Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa – nachzeichnet, die in ihrem Streben nach dem Absoluten ihr Leben einer zur Religion erhobenen Kunst als echte »Märtyrer« geopfert haben (Todorov, Tzvetan: *Les Aventuriers de l'absolu*. Paris 2006, S. 128 und 196).

53 Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. Roman; in: Grass, Günter: *Werkausgabe*. Herausgegeben von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Band 3. Herausgegeben von Volker Neuhaus. Göttingen 1997, S. 777. – Außer mit der Christus-Figur identifiziert sich der moderne Künstler auch mit Marsyas, der Apoll zum Musikwettkampf herausfordert und als Strafe für die Niederlage bei lebendigem Leibe gehäutet wird (vgl. Todorov: *Les Aventuriers de l'absolu* (Anm. 52), S. 77 und 195); eine weitere Identifikationsfigur des modernen Künstlers als Märtyrer ist der Heilige Sebastian etwa in den vielen einschlägigen Selbstporträts von Oskar Kokoschka (vgl. weiterführend Heusinger von Waldegg, Joachim: *Der Künstler als Märtyrer*. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989).

In einer Art Anti-Klimax stellt schließlich Arthur Beerholm in Kehlmanns Roman die Tragödie des »Dilettanten« dar, der über das bloße Handwerk hinaus nach einer romantisch als Magie verstandenen Kunst strebt. Die zutiefst irrationale Organisation der Welt, die er durch unmittelbare Erfahrung erlebt, aber auch in der Natur und sogar in der Mathematik entdeckt, treibt ihn dazu, Theologie zu studieren. Da ihn jedoch auch die Vorstellung eines willkürlich agierenden Gottes nicht befriedigen kann, will er sich selbst zum schöpferischen Gott erheben und durch die Magie dem Chaos der Erscheinungen das strenge Gesetz des Geistes vorschreiben. Nach der Erkenntnis seiner Niederlage als Magier, versucht er noch als Schriftsteller zum schöpferischen Genie zu werden, indem er sein Scheitern zum Gegenstand eines zutiefst doppelbödigen Berichts macht. Auch das scheitert allerdings an der unüberwindlichen Lügenhaftigkeit jeder Kunst, so dass Arthur, um nicht zum „Musterbild des gescheiterten Gottes“ zu werden, das Äußerste wagt in der Hoffnung, wenigstens als Ganymed von den Göttern aufgenommen zu werden.

# Kunstreligion

Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner  
historischen Entfaltung

Band 3

Diversifizierung des Konzepts um 2000

Herausgegeben von

Albert Meier, Alessandro Costazza  
und Gérard Laudin

unter Mitarbeit von Viktoria Haß und  
Anna-Marie Frick

Walter de Gruyter · Berlin · New York  
2014



## Inhalt

ALESSANDRO COSTAZZA / GÉRARD LAUDIN / ALBERT MEIER Vorwort .....	7
CLAUDIA STOCKINGER »Es liegt also viel Romantik in der Luft«. Der »Feuilletonkatholizismus« und die Ästhetisierung der Religion nach 2000 .....	11
KAI SINA Das Heilige, die Kirche und »quasi« das Jenseits. Totenkult in der Gegenwartsliteratur .....	43
MAURIZIO PIRRO Kunstreligiöse Ansätze in einigen Romanen Martin Walsers .....	61
CHRISTOPH DEUPMANN Buchstabenfrömmigkeit. Botho Strauß' nachreligiöse Auratisierung der Schrift .....	75
CLAUS-MICHAEL ORT Selbstreflexive Rezeptionsästhetik und »negative Kunstreligion«: Zu <i>Dame Gott</i> von Paul Wühr .....	87
ALESSANDRO COSTAZZA Brüchige Apotheosen. Neue Genies im deutschen postmodernen Roman .....	111
DIRK NIEFANGER Goa, Peshawar, Kyoto. Christian Krachts Pilgerberichte »am Ende des Jahrtausends« .....	143
KATHARINA DERLIN »Ich bin nicht der offizielle Kirchenjesus«. Formen von Kunstreligion bei Klaus Kinski .....	159
GIOVANNA CORDIBELLA »Quel mio pubblico martirio«. Kunst, Religion und Autorschaft bei Pier Paolo Pasolini .....	177

GERALD STIEG	
Der österreichische Katholik Hermann Nitsch .....	191
BERND AUEROCHS	
Die blutige Taube. Versuch über Patti Smith .....	203
MARIELLE SILHOUETTE	
Einar Schleefs Poetik <i>Droge Faust Parsifal</i> (1997) oder Die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik .....	221
LORE KNAPP	
Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefels Parodie der Kunstreligion .....	241
LAURE GAUTHIER	
Anti-kunstreligiöse Züge in den Opern von Olga Neuwirth und Wolfgang Mitterer .....	263
Personenregister .....	291
Autorinnen und Autoren .....	297