

Das gute Buch für jedermann
oder
Verus Prometheus
Patrick Süskinds *Das Parfum*¹

Von WERNER FRIZEN (Köln)

ABSTRACT

Süskind hat mit *Das Parfum* einen "bestseller di qualità" (Eco) vorgelegt, der, populär und elitär zugleich, mehr als nur Kriminalroman oder "olfaktorischer" Roman sein will. In der Tradition der Künstlererzählung und des dekadenten Romans angesiedelt, demaskiert er die Genieideologie und gestaltet eine Allegorie auf die Hohlheit des modernen Kulturgebarens und die Verführbarkeit des apokalyptisch disponierten Menschen.

With *The Perfume* Süskind has presented a "bestseller di qualità" (Eco), which, popular as well as elitarian, aspires to being more than a mere crime story or an "olfactory" novel. Placed in the tradition of the artist's life and the decadent novel it unmasks the ideology of genius and creates an allegory of the vanity of modern cultural mannerisms and the susceptibility of human beings who are prone to foster apocalyptic hopes.

Versetzen wir uns zurück in die Zeit Ludwigs XV., in ein erschlafte, dekadente Rokoko, mitten hinein in ein stinkendes Inferno, das Paris heißt, in den "allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs" (7)². Da wird im Jahre 1738 ein Monstrum geboren, – nein, nicht geboren, sondern wörtlich aus dem Mutterbauch in die Welt geworfen, abgenabelt nämlich auf dem Fischmarkt und nahe dem Friedhof in einem Gebrodel von verwesenden Fisch, Blut und Kot, und von der nicht minder monströsen Mutter für tot liegengelassen. Das Fischweib, die Kindermörderin, wird rasch abgetan und mit einem Schwertstreich vom Leben zum Tod befördert, ihr Quasimodo überlebt als Findelkind diese Brueghel-Welt und entwickelt, wie es das Klischee so will, seinen Traum vom Glück und das Rachebedürfnis des Zukurzgekommenen. Eher mit minderer Intelligenz begabt, besitzt der Balg freilich die geniale Gabe, die Welt durch den Geruchssinn wahrzunehmen, sich in ihr mit dem Riechorgan zu orientieren, die Dinge an sich witternd zu durchschauen, sie zu klassifizieren und zu systematisieren. Resistent gegen die Mißhandlungen einer lieblosen Welt, lenkt der Auswurf der Gesellschaft seinen Haß so gegen sie, daß er nur eines will: die Hölle

¹ Für Anregungen und Korrekturen danke ich Rainer Runge (Köln), Marilies Spancken (Bonn) und Dieter Stolz (Berlin).

² Seitenzahlen im Text verweisen auf: Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Gütersloh 1985.

des Gestankes, aus dem er kam, revolutionieren; und so faßt der Gnom den Entschluß, wenn schon nicht Politiker, dann doch der größte Parfumeur aller Zeiten zu werden. Wie es der Mythos vom genialen Scheusal vorschreibt, entsagt er um des genialen Werkes willen und also um der Macht willen der Liebe – scheinbar leichten Herzens, hat er die Liebe ja nie kennengelernt. Beide Strebungen – der Wille zur Macht und die Sehnsucht nach dem Glück – sind Formen ein und desselben krüppelhaften Seelenkomplexes, und seiner Paradoxie entspricht die Paradoxie der Metapher, daß der, der alle Gerüche dieser Welt kennt und liebt, selber keinen Eigengeruch ausströmt, ein Schlemihl des Geruchs ist und damit ein Nichts, wo die anderen Stinker alles sind. Dieser Metapher der Geruchslosigkeit entspricht auf moralischer Seite die Ruchlosigkeit. Grenouille, übersetzt: der Frosch oder treffender: die Kröte, überfällt eine reine Jungfrau – *la belle et la bête* –, tötet sie, saugt ihren unglaublichen Duft auf und will sich in diesem absurden Liebesakt ihrer Essenz bemächtigen – bis er sie „welkgerochen“ hat und von ihr nur noch eine Erinnerung bleibt, die immer mehr verfliegt und verduftet. – Die folgenden Lehr- und Wanderjahre dieses „Frankensteins der Düfte“ (W. Knorr) dienen nur dem einen Zweck: Methoden zu lernen, wie dieses luftigste Element, die Aura des Menschen, der Odem der Liebe, destilliert, in den Flakon gebannt und seinem einzigen Ziel unterworfen werden könne, ihn selbst vor Gott und Menschen angenehm zu machen. Der Lust- und Massenmörder wird gefaßt – glücklicherweise erst, nachdem er das 26., das schönste aller Opfer, getötet und seine Aura destilliert hat, jenes, das er sich genüßlich bis zum Ende seiner Mordserie aufsparte. Die Gerechtigkeit scheint zu siegen, auf Grenouille wartet eine Hinrichtung mit ausgesucht brutalen Foltermethoden – da geschieht ein „Wunder“ (266). Mit dem Liebes-Parfüm gesalbt, erscheint die Kröte wie der Gesalbte höchstselbst, wie ein Messias: Keiner denkt mehr an die Hinrichtung; die Aura, der Schein des Geruchs, verführt die sensationslüsterne Menge zu willenloser Anbetung und Vergötterung; in einem wüsten Bacchanal der orgiastischen Entgrenzung triumphiert der Heiland über die Herde, der „größte Parfumeur aller Zeiten“ (52), der ‘Grö Paz’ also, über das Pack der kleinen Stinker. Doch im Augenblick der Apotheose, am Lebensziel – nun lieben alle das Scheusal von einst – muß sich der Liebesverzicht rächen, und der Liebessüchtige empfindet der verückt kopulierenden Menge gegenüber nur eines: Ekel, der in Haß umschlägt. – Der Roman endet, wo er begonnen hat: auf dem Friedhof der unschuldigen Kinder zu Paris inmitten von Desperados: Grenouille übergießt sich mit dem wirkungsvollsten seiner Parfums und stirbt, wo er geboren wurde. Vom Duft betört und verzaubert, schlägt die Meute ihre Zähne in sein Fleisch, zerreißt ihn und läßt keine Faser von ihm übrig. Während seine Kreaturen Grenouilles Gewölle verdauen, beschließt der Erzähler seinen letzten Coup mit dem spektakulären Kommentar: „Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan“. –

Wer kennt sie nicht, diese Parfum- und Mordgeschichte – viel gelobt, aber

auch von einigen³ als trivial gescholten? In ihr Duftbouquet hat Süskind hinein-gebunden: einen Hauch von Räuberroman, eine Duftnote Mantel-und-Degen-Romantik, eine starke Prise Kolportage, ein Gran Schauerroman, die starken Reize des Kriminalromans, einen Schuß Fantasy- und einen Extrakt von der Horrorgeschichte: Das alles zusammen riecht nach starkem Tobak. Zunächst hat Süskind alles getan, in den Verdacht der Trivialität zu geraten, und es verblüfft schon, daß so viele diesem Verdacht trotz allem Markterfolg widerstanden haben. Wenn in postmodernen Zeiten jemand seinen Roman *Das Parfum* betitelt, erweckt er Erwartungen, die nicht auf einen Roman, sondern wohl eher eine Kulturgeschichte dieser duftenden Essenz gerichtet sind. Wenn er dann den Untertitel "Die Geschichte eines Mörders" wählt und das Cover (in der Buchclubausgabe) von einer Badenden von Vigée-Lebrun oder (in der Erstaussage) mit einer jungen Nackten von Watteau zieren läßt, von der nicht ausgemacht ist, ob sie schläft oder gerade von einem Lustmörder meuchlings darniedergestreckt wurde, wer seinen Haupttitel in blutrotem Schriftzug wählt oder wählen läßt, von dessen erstem Buchstaben der besondere Saft niederrinnt, wer dann chronikalisch wie ein E. T. A. Hoffmann zu erzählen beginnt, als hätte es zwei Jahrhunderte erzähltechnischer Entwicklung und Experimente nicht gegeben ("Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann") – der hat seinen potentiellen Leser auf eine recht eindeutige Fährte gelockt, und der Kunde in der Bahnhofsbuchhandlung glaubt einen Kriminalroman mit pikant-erotischem Air und Flair einzukaufen.

Ein deutscher Schriftsteller von Rang, von dem Süskind viel gelernt hat, hat 1910 – er war damals auf dem besten Wege, zum Nationalschriftsteller zu avancieren – in einem Brief an einen Kollegen sein Erfolgsrezept einmal so beschrieben: "Die Künstler, denen es nur um eine Coenakel-Wirkung zu thun ist, war ich stets geneigt gering zu schätzen. Eine solche Wirkung würde mich nicht befriedigen. *Mich verlangt auch nach den Dummen.*"⁴ Das ist, zugegeben, ein skandalöser Satz. Doch diese Frechheit enthält ein Rezept, das heute als Inbegriff sog. postmodernen Schreibens gilt:⁵ Popart und Elitekunst zugleich zu sein; nach beidem also zu verlangen: nach der Anerkennung durch das Coenakel – den strengen Mönchsorden der Kenner und Ästhetiker – wie nach der Popularität bei den gerade zitierten Dummen.

Süskind also, den Zauberlehrling eines solchen Zauberers, muß es gewaltig nach den "Dummen" verlangt haben. Doch geht es ihm um mehr als um diese.

³ Vgl. bes. Helmut Karasek, "Anrühig", *Listen. Zeitschrift für Leser* Dez. 1985.

⁴ Hermann Hesse – Thomas Mann, *Briefwechsel*, hrsg. Anni Carlsson und Volker Michels, Frankfurt a.M. 1975, 6.

⁵ Jedenfalls ersetzt die arrogante Frechheit von damals manches scheinheilige Getue der Marktstrategen von heute. Denn was sich seit zwanzig Jahren als postmodern ausgibt, ist oft nichts anderes als schlichtweg modern, so modern wie Thomas Mann.

Ich will deshalb kurz die Berechtigung seiner Titelei überprüfen (I. und II.) – sie wird sich erwartungsgemäß als Leserfalle erweisen –, dann (III.) werde ich zeigen, daß Süskinds Roman in der Tradition der Künstlererzählung anzusiedeln ist, daß er aber nicht einen Abklatsch der erschöpften Gattung schafft, sondern das Muster benutzt, um seine Hauptfigur Grenouille als eine vielschichtige Spottgeburt der Genie-Ideologie zu entlarven (IV.). Schließlich soll sich eine ‘allegorische’ Lesart ergeben, in der die innere Leere des zeitgenössischen Ästhetizismus und die Verführbarkeit des chiliastisch-erlösungshungrigen Menschen zum Thema werden (V.).

I.

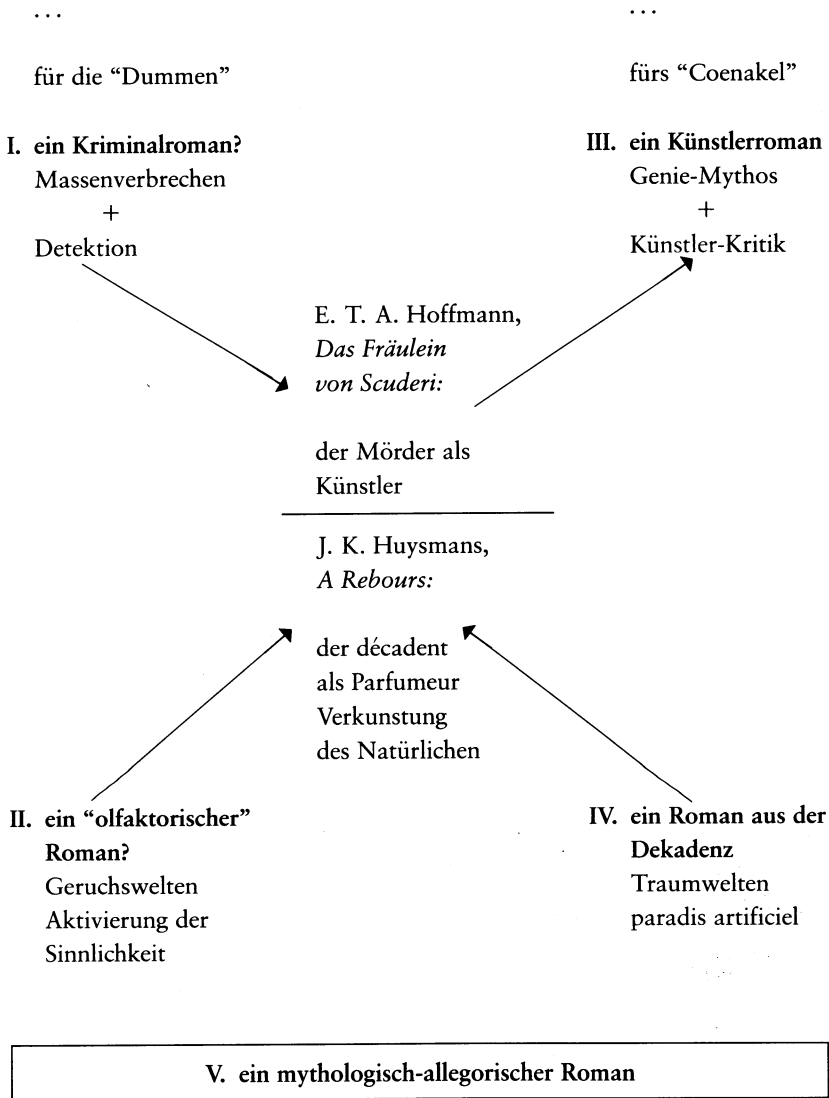
Die Struktur, die ja auch der Untertitel verspricht, ist tatsächlich die des klassischen, regelrechten **Kriminalromans**⁶: Der Mörder steht im Mittelpunkt und nicht der Detektiv, die Genese eines Verbrechens und nicht die Aufklärung eines Verbrechens, nicht der Denksport der Detektion, das rationale Kalkül, sondern die Durchleuchtung der Täter-Psyche, nicht der Detektiv ist das Genie, sondern der Mörder.⁷ Süskind verschmäht es einfach, aus seiner eigenen Idee suspense-Kapital zu schlagen: gleich auf der ersten Seite macht er den Leser mit dem Mörder bekannt und die Erwartung auf die bewährte Mischung von sex and crime wird bitter enttäuscht. Zwar bringt der Killer es auf 26 Morde – einen Probemord des noch ziellos schweifenden Mördergesellen und 25 Kunstmorde des Mördermeisters –, aber er läßt die – im Sinne des Horrorromans und des Psycho-Krimis – besten Gelegenheiten ungenutzt, die grellen Effekte des Schauderns zu erzeugen. Und auch für Voyeurismus ist da kein Platz: Der scheinbare Triebtäter hat für den Körper seiner Schönen kein Interesse, er meuchelt ohne Lüsternheit, er mißbraucht seine Opfer nie, er tötet um höherer Zwecke willen.⁸ Mit aller Sorglosigkeit ersetzt Süskind zudem die Mordschilderungen – bis auf die erste und letzte – durch lapidare Erzählerberichte vom Auffinden der Leiche:

⁶ Ich orientiere mich an Richard Alewyns Terminologie (“Das Rätsel des Detektivromans”, in: Adolf Frisé [Hrsg.], *Definitionen, Essays zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1963, 117–136). Der interne Streit der Gattungstheoretiker über die Berechtigung historischer und klassifikatorischer Definitionen trägt zur Klärung des anstehenden Problems nicht bei.

⁷ Überhaupt gerät ja der Kriminalroman nicht so schnell wie der Detektivroman in die Gefahr, in bloßen Thrill abzugleiten, weil er seine Spannungselemente nicht aus der Leseridentifikation mit dem heldischen Detektiv bezieht, sondern aus dem Interesse des aufgeklärten Lesers an den psychologischen oder soziokulturellen Bedingungen eines Verbrechens.

⁸ Vgl. Gerhard Stadelmeier, “Lebens-Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman ‘Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders’”, *Die Zeit* 15. 3. 1985, 55.

DAS PARFUM



1. "postmoderner" Ästhetizismus
Verführung durch Design

2. modernes Politiktheater
Verführung durch messianische
Heilsversprechungen

“Im Mai desselben Jahres fand man in einem Rosenfeld... die nackte Leiche eines fünfzehnjährigen Mädchens” (220). Das ist alles.

Mit den unattraktivsten Erzählmethoden: dem Zeitraffer, dem wiederholenden Summieren, der Rückschau, wird auf Anschaulichkeit verzichtet: Grenouille sammelt seine Mädchenhäute wie ein indianischer Kopffäger seine Skalps.⁹ Poes Faszination des Grauens kann so nicht aufkommen, allenfalls Mitfiebern und sportliches Interesse an der Vervollständigung der Mordserie. Selbst *der Mord*, auf den alles zusteuert, der an der schönsten aller Jungfrauen, die Krönung von Grenouilles Mörderkarriere, nimmt Süskind so zurück, daß er Täter wie Autor gleicherweise zu ekeln scheint: “Das Geräusch des Schlages war dumpf und knirschend. Er haßte es” (245). Das läuft alles so unterkühlt im understatement ab, daß die Kritiker, allen voran Reich-Ranicki, den zweiten Teil, den eigentlichen Kriminalteil, kurzweg zum Kunstfehler erklärten. Schließlich wird dem Täter eine Psychologie eingehaucht, die in ihrer Extremität und ihrem Protest gegen das Wahrscheinlichkeitsdogma den Zweck des Kriminalromans unterminiert: Grenouille ist ein Mann ohne menschliche Eigenschaften, eine Kunstfigur und folglich mit der Leser-Psychologie nicht kompatibel.¹⁰ Zum zweiten erklärt die Sozialisation des Täters gar nichts, da es sie nicht gibt; sie wird ersetzt durch eine mörderische Erbsubstanz, ein Mördersein von Geburt an, so daß alles milieutheoretische Deuteln ins leere läuft.¹¹ Zum dritten pflegen Kriminalromane nicht mit der dionysischen Apotheose eines Massenmörders und schon gar nicht mit einer kannibalistischen Kommunion zu enden.¹² Auch damit verletzt Süskind das Schema, nach dem diese Gattung die Weltordnung, die durch den Verbrecher aus den Fugen zu gehen drohte, bestätigen soll, während sie hier mit dem Verdauungsvorgang von Kannibalen endet. Nicht “Geschichte eines Mörders” – “Requiem auf den Kriminalroman” hätte der Untertitel heißen müssen.

II.

Mit den falschen Versprechungen des Obertitels wird es sich – Sie ahnen es – nicht viel anders verhalten. Unbestreitbar ist: Süskind hat den Olfactorius – den Geruchssinn – für die Literatur wiederentdeckt, aber eben nicht entdeckt. Das Riechorgan war wohl lange Zeit nicht gerade das beliebteste unter den litera-

⁹ Vgl. Joachim Kaiser, “Viel Flortheit und Phantasie. Patrick Süskinds Geschichte eines Monsters”, *Süddeutsche Zeitung* 28. 3. 1985.

¹⁰ Vgl. Stadelmeier (Anm. 8).

¹¹ Weshalb es sich auch nicht lohnt, den Roman als Identitätssuche zu lesen, wie es Klaus-Michael Bogdal tun will: “‘Mein ganz persönlicher Duft’. ‘Das Parfum’, die Didaktik und der Deutschunterricht”, *Diskussion Deutsch* H. 130 (1993), 124–133, hier: 132.

¹² Der Erzähler moralisiert zwar – der Moralismus gehört aber zu seiner Attitüde, zur Stilisierung seiner obsolet-auktorialen Perspektive.

risch behandelten Organen. Die Literaturgeschichte kennt ausgeprägte Augenmenschen und ausgemachte Ohrenmenschen, doch die Nasenmenschen hat sie stiefmütterlich behandelt – bis die Romantik mit der Synästhesie, der Verschmelzung und Vertauschung der Sinnesempfindungen, auch den fünften Sinn entdeckte und diese Hochschätzung an den französischen *l'art-pour-l'art* weitervererbte: Wilhelm Hauff hat einen Zwerg "Nase" benannt und ihm wunderbare Kochtalente verliehen, Baudelaire hat den Riechnerv und unter anderen Drogen auch die delirierenden Alkoholdünste aus dem Flakon (*Le Flacon*¹³) besungen, und auch Huysmans (*A Rebours*) war Süskind um die Nasenlänge mindestens eines Jahrhunderts voraus (darüber später). Zugestanden sei ebenso, daß Süskind im Reich der Düfte und ihrer Herstellung genauestens recherchiert hat und daß die olfaktorische Bildwelt nicht beliebig ist, aber eben als Bildwelt nicht allein um ihrer selbst willen existiert. Auch glauben manche, durch Süskinds Beschreibungen zu olfaktorischen Entdeckungen animiert worden zu sein. Gleich zwei Unterrichtsentwürfe – einer geographiedidaktischer, einer deutschdidaktischer Provenienz – schlagen vor, den Roman zum Vorwand für eine Geruchsreise durch Paris zu nehmen, mit Grenouille gleichsam die Geruchsreviere im Paris des Ancien régime olfaktorisch zu kartographieren und auf diesem Wege zu lehren, mit allen Sinnen zu lernen und geographische Geruchswahrnehmungen bewußt zu machen.¹⁴ So lobenswert der Versuch ist, die Sinnlichkeit von Schülern zu aktivieren, unser Roman leistet nicht, was der Didaktiker verspricht. Schauen wir uns an einer Stilprobe genauer an, wie Süskind über Gedüft und Gestank spricht: "Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett, die ungelüfteten Stuben stanken nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßen Duft der Nachttöpfe. ... Denn der zersetzenden Aktivität der Bakterien war im achtzehnten Jahrhundert noch keine Grenze gesetzt..." (5f.). Welche Miasmen hätte der Grass der *Blechtrommel* bei dieser Gelegenheit hervorgezaubert!¹⁵ Wie hätte er mit der

¹³ "Il est de forts parfums pour qui toute matière/Est poreuse." "Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,/D'où jaillit toute vive une âme qui revient" (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris 1975, I, 47f.).

¹⁴ Vgl. Wolf Engelhardt, "Die Nase im Erdkundeunterricht. Unterrichts Anregung nach dem Roman von Patrick Süskind: *Das Parfum*", *geographie heute* 96 (1991), 13–15; Bogdal (Anm. 11), 132. Meine Versuche, eher intellektuell geprägte Schüler mit dem Roman zu olfaktorischen Wahrnehmungen zu stimulieren, zeitigten eher klägliche Ergebnisse. Aber auch diese beweisen nichts als die Beliebtheit solcher Behauptungen.

¹⁵ Der Vergleich mit Grass ist nicht beliebig: Geschieht doch die Weltwahrnehmung Oskar Matzeraths wie die eines Zwerg Nase vornehmlich über das Riechorgan, ja ist der abnorm entwickelte Geruchssinn eins seiner wunderbaren Spezifika wie das Glaszersingen

Syntax seiner Gerüche alles dazu getan, den Leser in den Sog der sinnlichen Wahrnehmung hineinzuziehen! Süskind hingegen schafft zuerst einmal Distanz zwischen dem Damals und dem "modernen Menschen" der Zivilisation: Hier spricht einer aus beruhigendem Abstand und erlaubt sich gar die wissenschaftliche Attitüde des Laboranten, der den ganzen Dreck dieser Welt aus der "zer-setzenden Aktivität der Bakterien" erklären und entschärfen kann. Grass hätte die Trommel bis zum Blechzerplatzen gerührt und mit barocken Assoziationen den Ekel geschürt, er hätte mit wüsten Synästhesien ein Farbenmeer der Gerüche in Wallung versetzt, vor allem hätte er eine Schwemme von kruden Duft-Metaphern über den Leser ergossen – Süskinds Periode dagegen bleibt kühl, unaufgeregt, klassizistisch-überschaubar und geregelt; Bilder fehlen ganz; seine deutlich nachvollziehbare Disposition (nach Räumen, Menschen, Ständen) frönt dem antiken Ideal der *perspicuitas*, der Eindeutigkeit, Durchschaubarkeit und Verständlichkeit. Grass hätte in seinen Sätzen gewütet und sie, wo immer möglich, verstümmelt, er hätte die stilistischen Formen und Figuren der *detractio*, der Unordnung und der Satzstörung, der Variation und der Duft-Nuance, verwendet; Süskind setzt brav die Figuren der Ordnung ein: Anapher, Parallelismus, parataktische *Asyndeta* und immer neu die Wiederholung. Ein Grass, als er noch das *enfant terrible* war, hätte sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, den Kleinbürger durch allerlei semantische Anrührigkeiten zu verschrecken. Was dagegen tut Süskind?: Er wiederholt siebzehnmal das Wort "stinken" und seine Flektionsformen – ein stilistisches Wagnis der Monotonie gegen alle Leser-Erwartung. Beim Blechtrommler heißt Pisse "Pisse", und *Der Butt* nennt einen Pißpott eben "Pißpott"; beim noblen Parfumeur gibt es selbst im Epizentrum des infernalischen Gestanks nur hochsprachlichen "Urin" und "Nachtöpfe". Elegant setzt sein gelassen-gedämpfter Rhythmus über die Unebenheiten und Widerstände der Realität hinweg: "Es stanken die Flüsse, es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen, es stank unter den Brücken und in den Palästen" (6). Das sind fürwahr sterilisierte, "klinisch saubere" Sätze "in einer nahezu desodorierten Sprache"¹⁶ – der Geist der üblen Gerüche bleibt in der Flasche. Und die ist

und die Wachstumsverweigerung. Man denke nur an das Schulkapitel mit seiner Evokation des Schulgeruchs, "der . . . jedes bekannte Parfum dieser Welt an Intimität übertrifft" (Günter Grass, *Werkausgabe in zehn Bänden*, hrsg. Volker Neuhaus, Darmstadt, Neuwied 1987, II, 85). Beider Viten parodieren den Künstlerroman mittels eines ästhetizistisch-immoralistischen Dilettantismus. Von den Umständen der Geburt der beiden Scheusale, den extremen, gewissermaßen pränatalen Begabungen über ihre pessimistisch-absurdistische Welt-Anschauung bis hin zum Bacchanal mit seinen politischen Konnotationen (Maiwiese, Zwiebelkeller) verlaufen die Geschehnisse dieser *décadents* und Verweigerungskünstler wie Plutarchische *bioi paralleloi*. – Auf Grass verweisen auch – wenigstens namentlich – Beatrice von Matt ("Das Scheusal als Romanheld. Zum Roman 'Das Parfum' von Patrick Süskind", *Neue Zürcher Zeitung* 15. 3. 1985, 43 und Joachim Kaiser (Anm. 9).

¹⁶ Jochen Stremmel, Patrick Süskind: "Das Parfum", *Die Leseprobe*, Sendung des

ein edel geschliffener Flakon. Warum? Weil das gepflegte Wort den Alltag adeln, weil es den Schleier der Maja über die Scheußlichkeiten der Realität breiten und den Leidensabgrund des Daseins mit dem schönen Schein übertünchen soll.

III.

1. Auch das Olfaktorische des Romans gehört folglich zur Verpackung, die Essenz des in ihr verborgenen Parfüms ist eine andere: Also eine Mogelpackung des Marketing, verführt vom großen Duft des Welterfolgs? Nein, nicht Mogelpackung, sondern Rattenfalle. Da das Kriminalromanschema peu à peu die Klischees der Textsorte unterwandert und am Ende sich selbst aufhebt; da Süskind alles andere als ein Stilist barocker Sinnesfreude ist, geben sich Ober- und Untertitel als Falle zu erkennen, in die der erzählende Rattenfänger den Leser gelockt hat. Einmal vom leckeren Speck gefangen, muß und darf er noch ganz anderes verdauen. Nun kann freilich der Leser mit dieser schwerer verdaulichen Kost nicht einfach gestopft werden; zwei Kulturniveaus wollen zum Kompromiß und Austausch gebracht werden. Um also über den Krimi in die Welt der Intertextualität hineinzuführen, hat Süskind auf ein Orientierungsmodell zurückgegriffen, das selber schon mehr ist als ein Krimi, und es gewissermaßen zum Archimedischen Punkt seines Erzählens erkoren. Er will nicht die Geschichte eines Mörders, sondern die Geschichte eines Genies erzählen, er will den **Künstlerroman** – in der Maskerade des Kriminalromans. Deshalb beginnt er den intertextuellen Dialog nicht mit dem Krimi der mass-culture, nicht mit irgend einem Ian Fleming, sondern mit dem Urgroßvater des Kriminalromans, mit E. T. A. Hoffmann und seinem *Fräulein von Scuderi*¹⁷ – die erste Detektivgeschichte in der Literatur¹⁸ hat Richard Alewyn diese Erzählung – freilich nicht

Deutschlandfunks am 13. 6. 1985, Ms. S. 4. Vgl. Beatrice von Matt (Anm. 15): "In unablässigen rhetorischen Repetitionen werden einschlägige Begriffe eingebleut."

¹⁷ "An die unheimlichen Figuren E. T. A. Hoffmanns" fühlte sich als erster Reich-Ranicki erinnert ("Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman 'Das Parfum'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2. 3. 1985, Literaturbeilage, unpaginiert). Die Bedeutung der motivischen Analogien hat jetzt auch Manfred R. Jacobson betont: "Patrick Süskind's *Das Parfum*: A Postmodern *Künstlerroman*", *GQ* 65 (1992), 201–211.

¹⁸ Vgl. Anm. 6. Der weitere Streit der Gattungstheoretiker, ob eher Poe die Ehre dieser Erfindung zukommt, ist hier weniger von Bedeutung als die literarhistorische Abstammung des Detektivromans als Kind nicht des Rationalismus, sondern der Romantik. Jeder naive Leser wird die Strukturelemente der Detektivgeschichte (Mord und dessen Aufklärung, der verdächtige Unschuldige und der unverdächtige Schuldige, die Detektion nicht durch die Polizei, sondern durch den Außenseiter: vgl. Alewyn [Anm. 6], 130) bei Hoffmann wiedererkennen, mögen auch die einen oder anderen – tatsächlich ist die systematische Detektion ja durch ein Geständnis ersetzt und wäre der Fall ohne dieses wegen seiner Irrationalität gar nicht lösbar – fehlen. Auf jeden Fall bewahrheitet sich schon von den Ursprüngen her die Meinung Blochs, Dürrenmatts, Ecos und vieler anderer, daß die Detektivgeschichte zu den metaphysischen Formen der Erzählkunst zu rechnen ist.

ohne Widerspruch – genannt. Denn diese Erzählung ist beides zugleich: suggestive Mordgeschichte und romantischer Geniemythos, eingebettet überdies in historische Atmosphäre und Kulturambiente des französischen Absolutismus: Hoffmann erzählt vom “verruchtesten und zugleich unglücklichsten aller Menschen seiner Zeit”¹⁹, Süskind von einem Mann, “der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte” (5). Hoffmanns schwarze Geschichte führt in die Szenerie von Giftmorden und Polizeierror, in der ein unbekannter Serienmörder Furcht und Schrecken verbreitet. Der Goldschmied Cardillac, Hoffmanns Mörderkünstler, ist vom fanatischen Perfektionismus des absoluten Kunstwillens besessen: die kostbaren Geschmeide aus seiner Hand will er nicht abtreten; und muß er es doch tun, reißt er sie, leidenschaftlich verliebt in die eigenen Werke, nächtens wieder an sich, indem er ihre Käufer erdolcht. Mit traumwandlerischer Orientierungssicherheit vermag er sein Opfer in der finstersten Pariser Unterwelt zu errahnen wie Grenouille die seinigen zu riechen. Der Täter ist stigmatisiert wie Grenouille, körperlich von abschreckender Häßlichkeit und seelisch von einem vorgeburtlichen Leiden besessen, das ihn mit dämonischer Macht treibt, das Schöne an sich zu verwirklichen und dann als Entäußerung seines Selbst zu besitzen.²⁰ Er führt, wie es sich nach dem Selbstverständnis des spätromantischen Künstlers gehört, das Doppelleben von biedermännisch-bürgerlicher Scheinexistenz und hinter der Fassade das des artistischen Exzesses, gesteigert ins groteske, tödliche Extrem des Massenmörders.²¹

So sieht der Nährboden aus, auf dem Süskinds Kristall zusammenschießen kann: Gemeinsames Thema ist der Künstler als problematische Existenz. Mit ihm verbinden sich nun von allen historischen Seiten die Genie-Geschichten mit der Mordgeschichte und bilden einen überdimensionalen, phantastischen Genie-Mythos. Da muß jede realistisch-menschliche Psychologie versagen: Grenouille ist kein underdog, dessen Aufstieg von ganz unten plausibel gemacht und zu

¹⁹ E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche poetische Werke*, hrsg. Hannsludwig Geiger, 4 Bde., Wiesbaden o. J., II, 669; vgl. die Formulierung “einer der kunstreichsten und zugleich sonderbarsten Menschen seiner Zeit” (644). Immer wieder wurde auf Kleists Patenschaft (*Michael Kohlhaas*) für diesen ersten Satz verwiesen: “einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit” (*Sämtliche Werke*, hrsg. Curt Grützmacher, München 1968, 7). Doch scheint Kleist eher das Vorbild für Hoffmann abgegeben zu haben.

²⁰ Auch hier hatte die Mutter die Schuld: Sie knüpft während der Schwangerschaft Beziehungen an zu einem Offizier, der kostbaren Halsschmuck trägt und den beim Versuch, sie zu vergewaltigen, der Schlag trifft.

²¹ Als gespaltenes Ich, als Zwei-Seelen-Mensch, könnte Cardillac wie eine Allegorie auf die Polarität von Genie und Bürger, Künstler und Philister gelesen werden, die die deutsche Literatur seit dem 18. Jahrhundert zu immer neuer Selbstreflexion stimuliert hat. Vergeblich sucht er aus der Erstarrung seiner bürgerlichen Existenz zur absoluten Kunst durchzubrechen.

Tränen rühren soll, er ist vielmehr als Künstler-Figur eine kristallklare Kunstfigur, die ein Gedankenspiel exerziert und mit der nahezu alles geschieht, was mit literarischen Geniefiguren bisher geschehen ist.

Die Parfumeurskunst ist so nur eine umfassende Metapher für die Kunst überhaupt.²² Deshalb durfte Grenouille nicht als Schriftsteller, Musiker oder bildender Künstler auftreten. Den Duft-Künstler können die traditionellen Kunstarten nicht auf eine Spezialkunst festlegen; er ist Künstler aller Klassen, Universalkünstler. Das lehrt am eindringlichsten der Kontrast zwischen Grenouille und Maître Baldini, dem Handwerker und Bürger unter den Parfumeuren. Grenouille, der tumbe tor²³, unbeleckt von aller olfaktorischen Wissenschaft, ja, von jedem Wissen, nur von der unbedingten Obsession getrieben, ein Schöpfer zu werden, verschafft sich Zutritt bei dem Parfumeur und will in die Zunft aufgenommen werden. Ihm bleibt wenig Zeit, um in einem examen rigorosum seine Kunst der intuitiven Schöpfung zu beweisen. Wie er nun da in Baldinis Alchimistenküche die Pipetten, Reagenzgläser und Mischkolben schwingt, ist er Zwerg Nase²⁴ und Zauberlehrling zugleich, der mit dem Selbstbewußtsein des jugendlichen Größenwahns alles auf eine Karte setzt, der aber eben deshalb dem alten Hexenmeister die Zauberflötentöne wahrer Kunst beibringt.²⁵ Wie er dabei gegen alle Regeln und Formeln verstößt, ist er der Künstler des Sturm und Drang, der poeta vates, der aus prärationalen Kräften schafft und dem cartesianischen Regelbegriff Hohn lacht. Wie er zum Kind regrediert, mit den Wässern nur so pritschelt und panscht, ist er das "Wunderkind" (31), das infantile und 'ichlose' Medium der Inspiration, das mittels wunderbarer Einbildungskraft alle Dogmen der Wahrscheinlichkeit außer Kraft setzt.

²² So nennt Baldini die Erfindung des Parfums durch Frangipani eine "prometheische Tat" (64) und schließt damit den allegorischen Syllogismus des Romans: Der geniale Parfumeur ist ein Prometheus, Prometheus ist ein Schöpfer; also ist der Parfumeur ein Schöpfer und umgekehrt.

²³ Süskind läßt ihn auftreten wie Parsifal: "Maître, das weiß ich nicht" (87).

²⁴ Zwerg Nase ist nicht nur redensartlich mit Grenouille verwandt. Die Situation ist dieselbe: Der absurde Mißgeburt bewirbt sich als herzoglicher Koch, setzt sich über allen Spott der Zunft hinweg und legt seine Kochprobe ab; intuitiv – durch "Zauber" – kennt er die richtige Rezeptur für des Herzogs Klößchen, ja, weiß auch noch das Surplus dazuzugeben, das das "Wunder" des Rezeptes ausmacht, wird aufgrund seines unglaublichen Erfolges zum "Meister in der Kunst" befördert und begründet somit seine märchenhafte success story bei Hofe (*Hauffs Werke*, hrsg. G. Spiekerkötter, 3 Bde., München o.J., I, 135f.). Das alles hat er, zum Eichhörnchen verzaubert, in jenem zeitlosen moratorium von sieben Jahren gelernt, das wie ein Traum an ihm vorüberzieht und das ihn zu seiner Kunst inspiriert – wer dächte da nicht an die Lehrjahre des "Zeck" und seine Verpuppung, die sein Genie zur Entfaltung bringen soll? – Das Kraut, das Nase von seiner Ungestalt erlöst, heißt natürlich Niesmitlust...

²⁵ Trotz des humoresken Tons will Goethe die klassische Selbstbescheidung des Künstlers anmahnen; Grenouille 'liest' die Ballade nach seinen geniezeitlichen Voraussetzungen und verkehrt sie in ihr Gegenteil.

Das andere Mittel, Grenouille als Gesamt-Künstler ins Bild zu setzen, ist natürlich das der Synästhesie. Mit deren Hilfe werden alle Sinne wechselweise am Gesamtkunstwerk aktiviert: das Schmecken ersetzt das Riechen ("Aperitif der Abscheulichkeiten" [141]), das Riechen das Sehen ("Grenouille sah den ganzen Markt riechend" [41]), das Riechen das Tasten, Sehen und Schmecken gleichzeitig ("das Meer roch wie ein geblähtes Segel, in dem sich Wasser, Salz und eine kalte Sonne fingen" [41]). Wie bei einer Wunderkind-Geschichte zu erwarten, spielt Süskind hier auch mit dem Mozart-Mythos: Zum einen begleiten Grenouilles Weg immer wieder Metaphern der Musik, vergleicht der Erzähler seine Begabung doch unmittelbar mit "der eines musikalischen Wunderkindes" (31) und läßt ihn mit seiner neuen Kreation eine "Sinfonie" (99) schaffen, zum zweiten macht sich der selbst parfümistisch unfruchtbare Baldini zu Grenouilles amanuensis und schreibt krämerisch mit, was die Muse durch ihn verkündet: "Nicht sang- und klanglos" (120) solle er die Schätze seines Inneren in den Tod nehmen, bittet Baldini, als der Lehrling auf den Tod erkrankt scheint, und nimmt ihm die parfümistische Beichte ab – so wie der musikalisch impotente Salieri dem todkranken Mozart die letzten Töne seines Requiems.²⁶ Wir halten vorläufig fest: Grenouille repräsentiert den Genie-Mythos auf dem Gipfel seines Totalitätsanspruchs, als Schöpfer des Gesamtkunstwerks. Von Wagner als dem Prototypen artistischen Totalitarismus' wird später noch die Rede sein.

Ist also die Parfumeurskunst Bild für die Kunst schlechthin, verrät diese sinnig gewählte Bildwelt schon einiges über die Art von Kunst, die Süskind meint; denn in diesem Vergleichspunkt treffen exoterischer und esoterischer Sinn des Romans zusammen: gemeint ist eine Kunst, die verführt wie die verführerischen Mixturen der Parfumeure; eine Kunst der Manipulation von Kunstwelten; eine Kunst des (ver)duftenden Scheins ohne objektives Sein. Unsere Beobachtungen zur Oberflächenstruktur des Stils, zur schönrednerischen Politur und artifiziellen Noblesse einerseits, zum Immoralismus des Erzählers andererseits lassen aber tatsächlich schon erahnen, in welche Abstammungslinie dieser Roman gehört.

Doch zunächst gilt es, die historische Folge einzuhalten: Die oberste Referenz des Künstler-Romans muß zuvörderst dem Prometheus-Mythos gelten. Er ist der Ursprungsmythos des Genie-Ideals, Prometheus die Signatur der Genieepoche: Das Mittelalter begriff nicht den Künstler, sondern Gott als "verus Prometheus"²⁷, weil er den Menschen geschaffen hat; die Renaissance und insbesondere der Sturm und Drang kehren die Verhältnisse um: der Künstler ist der wahre Gott, alter deus (Scaliger) oder zumindest ein "second maker, a just

²⁶ nach dem Vorbild der Verfilmung von Peter Shaffers *Amadeus*.

²⁷ Tertullian, *Apologeticum*, XVIII, 2; vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., 2. Aufl., Darmstadt 1988, I, 255.

Prometheus unter Jove" (Shaftesbury). Bei Goethe dann erprobt Prometheus den Aufstand gegen den Olymp, gelangt zur Selbstbestimmung, indem er sich blasphemisch selbst als Gott setzt, der die Idee des höheren neuen Menschen schafft: "Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei . . ." ²⁸.

Süskinds homo creator darf sich erst beim Finale diese seine prometheische Identität eingestehen, ²⁹ wenn er sich als den neuen Menschen und seine eigene Schöpfung vorstellt. Auf dieses Ziel steuert die gesamte Romankonstruktion zu: Grenouille, von Geburt an ein Nichts und in Wirklichkeit inexistent, da geruchlos, lebt sein Leben, um diesen Geruch zu erschaffen, der ihn zum Menschen macht. Des Prometheus Aufbäumen gegen die Heteronomie, sein hybrides Aufbegehren gegen die Herrschaft der Götter übertrumpft er ein weiteres Mal, indem er sich selber "noch größer als Prometheus" nennt: "Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste. . . . Ein Wink von ihm, und alle würden ihrem Gott abschwören und ihn, den Großen Grenouille, anbeten" (271).

Woher rührt dieser Wahn Grenouilles, Prometheus noch überbieten zu können? Beide behaupten doch nichts als ihre gottgleiche Schöpferkraft ("Hast du nicht alles selbst vollendet, heilig' glühend Herz?"). Nun, Goethes Künstler schafft *Menschen* nach seinem Bilde, sein Selbstbewußtsein bildet sich, indem es das Du erschafft und seine geniale Hybris in kulturschaffender Aktivität ablenkt und so zumindest dämpft. Das Pseudo-Genie der (Post)Moderne, der verkrüppelte Parfümeur, erschafft keine Werke mehr, nur noch verduftende Essenzen, er schafft ohne soziale Orientierung, schafft nur noch *sich selbst* ³⁰ und für sich selbst: "Den göttlichen Funken, den andre Menschen mir nichts, dir nichts in die Wiege gelegt bekommen und der ihm als einzigen vorenthalten worden war, hatte er sich durch unendliches Raffinement ertrotzt. Mehr noch! Er hatte ihn sich recht eigentlich selbst in seinem Innern geschlagen" (270f.).

Prometheus – das ist der ideologische Fixpunkt, an dem sich Grenouilles Selbstbewußtsein als Künstler orientiert (der Sturm und Drang verläuft nahezu gleichzeitig zu seiner Biographie) ³¹, zugleich aber Zeichen des Versagens bürgerlichen Selbstbewußtseins. Die Geniezeit, die Klassik, die Frühromantik, sie hat-

²⁸ Goethe hat die Prometheus-Ode als "Zündkraut einer Explosion" (*Dichtung und Wahrheit*, III, 15) gedeutet; tatsächlich entfachte sie eine zeitgenössische Debatte erheblichen Ausmaßes über den Gottesbegriff des Pantheismus.

²⁹ wenn nämlich die Explosion stattgefunden und die Bombe gezündet hat, beim Bacchanal also.

³⁰ Vgl. Pico: "(homo) sui ipsius quasi arbitrarius honoriusque plastes et fictor" (zit. n. Schmidt [Anm. 27], I, 257). Bei Pico ist es freilich Gott selbst, der Adam die Freiheit läßt, seine eigene Form zu finden.

³¹ Vgl. Wolfgang Hallet, "Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds 'Das Parfum'", *Literatur für Leser* 1989, 275–288, hier: 278f. Hallet hat bisher als einziger die Genie-Thematik ins Zentrum einer Untersuchung gestellt.

ten alle in irgendeiner Form den Künstler als den Prototyp des auf sich gestellten Individuums heiliggesprochen. Das geniale Werk sollte das Absolute repräsentieren, das Religion und Moral nach der Desillusionierung des Bibelglaubens nicht mehr zu vertreten vermochten. Das Kunstwerk sprach nun die Wahrheit, der Künstler war der Hohepriester des Heiligen Geistes, Mittler zwischen dem Absoluten und dem Menschen. Dieser Anspruch mußte spätestens in der Mitte des 19. Jahrhunderts in sich zusammenbrechen: Im bürgerlichen Jahrhundert wirken Medizin, Philosophie, Kunst und die gesellschaftlichen Institutionen zusammen, den Künstler und die Kunst zu entzaubern und so einen radikalen Funktionswandel der Kunst einzuleiten: die Naturwissenschaften zerstören den Glauben an das Irrationale; Marx führt alle Überbau-Phänomene auf ihre materielle Basis zurück; Nietzsche setzt den Künstler dem Argwohn der Täuschung und des Publikumsbetrugs aus. Das Werk, vormals im Geruch der organischen Ganzheit, gerät in den Verdacht des schönen Scheins: Der Degenereszenz abgetrotzt, entstehe es nicht aus einem einzigen inspirierten Guß, sondern täusche die Einheit nur vor, sei künstlich, aus lauter Details mühselig zusammengestoppelt, eben ein Artefakt. Deshalb wird der Künstler zum histrio, zum Schauspieler seiner selbst und seines Ideals, ein Sonderling, der sich in Scheinwelten hineinräumt. Dieser Kulturbruch des 19. Jahrhunderts setzt also gegen die *Künstlerheiligung* die *Künstlerverdächtigung*.³²

Um die absurde und in sich gebrochene Totalität dieses Genies Gestalt werden zu lassen, überhäuft es Süskind deshalb wahllos mit den Attributen, die ihm das 18. und 19. Jahrhundert zugebracht haben. Er schafft ein Super-Zeichen vom größten Genie aller Zeiten, mit dem er die Geschichte des Künstlerromans in den letzten beiden Jahrhunderten einholt und aus dem sich eine Topik und Systematik der Genie-Ideologie und zugleich seiner Desillusionierung ablesen läßt, wie sie sich zwischen Goethes *Faust* und Thomas Manns *Doktor Faustus* herausgebildet hat. Süskinds Künstler-Geschichte gleicht, geometrisch gedacht, einer Ellipse: Nietzsches Entlarvung der Kunstreligion macht ihren zweiten Brennpunkt aus, von dem aus auf den ersten, den ungebrochenen Prometheus-Mythos, zurückgespiegelt wird und ohne die keine moderne Künstlergeschichte gelesen werden kann.³³ Grenouille ist also immer beides: in seiner personalen,

³² Vgl. Hans Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Bern, München 1982, 20ff.

³³ Was Grenouille für die Kunst, ist Frankenstein für die Wissenschaft. Mary Shelley hat ihren Roman ja "The Modern Prometheus" untertitelt. Die Maßlosigkeit prometheischer Hybris und faustischen Strebens (ohne Hilfe eines Teufelspaktes) auf der einen Seite, die Außenseiterrolle der genialen übermenschlich-unmenschlichen Mißgeburt, die sich am Ende selbst auslöschen muß – dies sind die beiden Pole, die Mary Shelleys Roman strukturieren und die in Süskinds Fall miteinander verbunden sind, was nicht verwundert, da bei Shelley das monströse Kunst-Ich als alter ego Victor Frankensteins fungiert, so daß

geniezeitlichen Perspektive der prometheische Schöpfer, ja seine Überbietung; in auktorialer Perspektive die Widerlegung des prometheischen Schöpfungsmythos mit den Mitteln der Künstlerentlarvung. Beide Perspektiven zusammengenommen, ergeben eine Krankheit mit dem Namen "Genie".

2. Die Krankheitsgeschichte des Genies nennt die folgenden Symptome:

a. Das Genie ist körperlich abnorm. Litten die geniezeitlichen Helden schon immer an heiligen Krankheiten, brechen im Laufe des 19. Jahrhunderts weitere Stigmata auf, und Süskind foltert seinen Protagonisten mit grotesken Merkmalen der Degeneration: Grenouille stammt wortwörtlich aus der Kloake: "strenggenommen war er noch weniger als ein Nichts, denn zum ordentlichen Lehrling gehörten tadellose, nämlich eheliche Abkunft, standesgemäße Verwandtschaft und ein Lehrvertrag..." (123). Schon die Mutter ist behaftet mit einem Syndrom von Verkrüppelungen: "außer der Gicht und der Syphilis und einer leichten Schwindsucht", so lautet das untertreibende Bulletin des Erzählers, "keine ernsthafte Krankheit" (8). Und der Sprößling muß nicht nur diese Erbschäden durchs Leben schleppen, sondern außerdem noch einen dämonischen Klumpfuß, gelegentlich einen Buckel, eine ätzende Häßlichkeit und dazu die Spuren, die die Karkunkel des Milzbrands (vgl. 38) und die Eiterbeulen der schwarzen Blattern (vgl. 119) hinterlassen.

b. Das Genie ist infantil. Das folgt aus der antirationalen Stoßrichtung der Genielehre. Das Genie bleibe – so will es das Paradox – bis ins Greisenalter ein großes Kind: "Das Genie ist nichts anderes als die zurückeroberte Kindheit" – dieses Wort Baudelaires hat Süskind um ein weiteres überboten: Sein Held wird erst gar nicht sozialisiert, weder erzogen noch erwachsen. Wo der Erziehungs- oder Bildungsroman die Sozialisationsinstanzen in der Biographie seines Protagonisten beschreibt, verpuppt sich Grenouille wie ein "Zeck, der still auf seinem Baum sitzt und von einem winzigen Blutstropfen lebt" (25). Ist seine Stunde gekommen, läßt er sich fallen, sucht sich ein neues Trägartier, um sich als Parasit in die neue Rolle zu verwandeln. Er ist kein outcast, weil ihn die Gesellschaft dazu gemacht hätte, er ist einer von Natur aus. Er *darf* nicht erzogen werden; verlöre er mit der Erziehung doch das, was ihn ausmacht, seine Naivität und Originalität. Er ist sein eigenes Werk. Mit seinem Lebensschrei, mit dem das schein tote Neugeborene auf sich aufmerksam macht, hat es sich quasi selbst gezeugt. Wo der traditionelle Künstler-Held seine Individualität zur Totalität ausbilden will oder zumindest sein Ich gegen die Nachahmungskultur durch Originalität durchsetzt, lebt Grenouille den Schein der Individualität. Da

in der Wirkungsgeschichte oft das (namenlose) Geschöpf mit seinem Schöpfer Frankenstein verwechselt wurde. Künstlerisches und wissenschaftliches Ingenium haben einen gemeinsamen Nenner: den destruktiven Eingriff in die Natur durch "techné", durch Verunstaltung der Natur einerseits und Technisierung der Natur andererseits.

er nicht riecht wie die Menschen, ist er an sich nichts.³⁴ Individualität verleiht ihm erst das Aroma, das er sich selbst erschafft.

c. Genie und Intelligenz sind nicht identisch. Grenouille hat nur eine Begabung, seine Geruchs-Sensibilität, und die existiert nur dank seiner extremen Resistenzfähigkeit. Schopenhauer nennt das Genie ein 'monstrum per excessum', schreibt ihm eine enorme Energie des Willens und ein abnormes Überwiegen der Sensibilität zu. Der Macht- und Werkbesessenheit werden alle anderen Lebensfunktionen untergeordnet. Auch der Intellekt ist unterentwickelt, Scharfsinn (acumen) ist in der nachaufklärerischen Poetik nicht mehr gefragt: Für manch einen mag es ein Trost sein, daß insbesondere eine Unfähigkeit des Genies zur Mathematik diagnostiziert wird, gleichzeitig aber auch zum begrifflichen Denken – Folge des Überwiegens der anschauenden Phantasie und der produktiven Einbildungskraft, beides urromantischer Vermögen, mittels derer sich das Genie über die Unmittelbarkeit der Erfahrung erheben soll. Auch diese Qualitäten kann Süskinds Held auf sich vereinigen, als habe er in einem Lehrbuch zur Geschichte des Geniegedankens geblättert. "Sein Lehrer hielt ihn für schwachsinnig" (32), heißt es lapidar; der Einsame wächst sprachlos auf; sein erstes Wort spricht er mit vier Jahren; sein begrenztes Lexikon erwirbt er sich riechend; haften bleibt eine lebenslange Diskursunfähigkeit: "Mit Wörtern, die keinen riechenden Gegenstand bezeichneten, mit abstrakten Begriffen also, vor allem ethischer und moralischer Natur, hatte er die größten Schwierigkeiten" (30).³⁵

d. Das Genie disponiert zum Wahnsinn – im psychischen wie im moralischen Sinne. Wer sich in Ideenwelten aufhält, das zeigte schon Plato, kann nicht wieder hineinfinden in den am Leitfaden der Kausalität und der Regeln geordneten Alltag. Schon im Sturm und Drang beginnt der Künstler aus dem Zentrum herauszufallen: er wird ex-zentrisch, neigt zu Auffälligkeiten des Verhaltens und wird aus der Bürgerperspektive für ver-rückt gehalten. Wenige Jahrzehnte vergehen, und Lombroso wird den medizinisch-wissenschaftlichen Anspruch erheben, daß "*Genio e Follia*" (1864) naturgemäß zusammengehören. Von da an häufen sich die Versuche, mit lustvoller Neugier die Morphinisten, Opiumraucher, Alkoholiker, Neurotiker, Schizophrenen, Paralytiker, Epileptiker, sexuell Paranormalen unter den Künstlern zu entdecken und medizinisch zu analysieren. Am Ende dieser Entwicklung erklärt Nietzsche den Künstler zur

³⁴ "strenggenommen war er noch weniger als ein Nichts" (123).

³⁵ Diese intellektuellen Mängel sind eben nur die Kehrseite einer wunderbar-einseitigen Kreativität, eines Enthusiasmus, der ans Parapsychologische grenzt: Schon Wackenroders Klosterbruder kontaktiert mit der Geisterwelt; dieser Kontakt ist die gängige Metapher für die Ideenschau des Genies, die immer mehr in die Nähe einer Séance gerät. So ist Grenouilles Ersatzmutter überzeugt, der Waisenknabe "müsse – Schwachsinn hin oder her – das zweite Gesicht besitzen" (33), wenn er die Welt weit über den Raum der direkten Erfahrbarkeit erwittet.

“Zwischen-Species”, angesiedelt in der Nähe von “Criminalität” und “Irrenhaus”³⁶. Auch unter diesem Aspekt schießt Süskind mit seinem Mörder-Genie wieder den Vogel ab. Grenouille praktiziert nicht einmal mehr eine Geniemoral; das würde ja bedeuten, daß er die Kleine-Leute-Moral verletzte, nein, er besitzt gar keine moralischen Begriffe, die er negieren könnte; er ist der Immoralist, der Mörder im Urstande der Unschuld, die reine bête.³⁷ Daß Grenouille an der Syphilis erkrankt und sie gegen alle medizinische Wahrscheinlichkeit überlebt, ist das Tüpfelchen auf dem I dieses Genialitätssyndroms: Wie Thomas Manns *Doktor Faustus* hat *Das Parfum* den Gelehrten Faust zum Künstler gemacht, wie dort hat er seine Genialität mittels der Krankheit gesteigert, wie dort ist er ein Teufelsbündner, wenn nicht gar der Schleppfüße selber, infiziert vom satanischen Virus der Dekadenz.³⁸

e. Das Genie ist ein Paria der Gesellschaft. Grenzte die Gesellschaft den autonom gewordenen Künstler seit dem 18. Jahrhundert als unbürgerliche Erscheinung aus, reagierte der darauf mit scheinbarer Anpassung an die Normalität oder mit übertreibender Verschärfung der eigenen Besonderheit. Grenouille spielt den Sozialdarwinismus der Bürger nur insoweit mit, als er der äußeren Voraussetzungen für seine Werke, der Morde, bedarf. Von der Anpassung an die Bürgerlichkeit ist im *Parfum* nur ein Überbleibsel erhalten: Grenouilles Kampf

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1980, XIII, 366f.

³⁷ Die Begeisterung der Moderne für das Primitive, Archaische, die Befreiung vom Akademismus, den Durchbruch zur Ursprünglichkeit schwingen mit.

³⁸ Mit dem Prometheischen ist immer auch das Faustische mit gemeint: der Kindesmord-Prolog präludiert das Thema; Grenouille will der “Übermensch” sein und ist doch nur der “Unbehauste”, der “Unmensch ohne Zweck und Ruh”. Wie Faust hat er sich der Magie ergeben, und seine Suche nach der “Essenz” der Dinge ist die Fausts nach dem, was die Welt im Innersten zusammenhält – mit dem Effekt, daß das, was er berührt, zu Nichts wird; das Gretchendrama ist grotesk zu 26 Frauenmorden amplifiziert. Die Metamorphose im Zentralmassiv bedient sich nicht nur eines wesentlichen Goetheschen Denk- und Darstellungsmittels, sondern nimmt teilweise wörtlich Fausts Entscheidungsmonolog “Wald und Höhle” auf (vgl. Hallet [Anm. 31], 278, 282f.). Wer Politzers Interpretation dieser Szene liest, glaubt Süskinds Erzähler zu vernehmen: Faust sei “hier selbst ein Dichter, der romantische Poet, der poète maudit. Zwar spricht er anfangs vom Königreich, zu dem ihm die herrliche Natur gegeben ist. ... Was er von dem ‘erhabnen Geist’ (V. 3217) als Geschenk empfangen hat, ist ein Imperium der Seele, die innere Herrschaft eines Schöpfers über seine Schöpfung, eines Sehers über seine Geschichte” (Heinz Politzer, “Vom Baum der Erkenntnis und der Sünde der Wissenschaft. Zur Vegetationssymbolik in Goethes Faust”, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 9 [1965], 346–372, hier: 361). Süskind: “Schauplatz dieser Ausschweifungen war – wie könnte es anders sein – sein inneres Imperium...” (141). – “Dies war sein Reich! Das einzigartige Grenouillereich! Von ihm, dem einzigartigen Grenouille erschaffen und beherrscht...” (143). Der Schlepp- und Klumpfuß (vgl. 161) verdeutlicht, daß Grenouille ein Faust nach dem *Doktor Faustus*, nach dem nationalistischen Mißbrauch des Faustischen und deshalb entschiedener als Goethes Faust identisch mit Mephisto ist.

um die Ausbildung bei Baldini und um den Gesellenbrief; er nennt sie den "Mantel einer bürgerlichen Existenz; mindestens des Gesellentums, in dessen Schutz er seinen eigentlichen Leidenschaften frönen . . . konnte" (108f.). Ansonsten reagiert er auf die Gesellschaft mit unbeschränkter Ungebundenheit, Vagabondage und Rückzug ins innere "Imperium" (141).

f. Das Genie beansprucht Autarkie. Als "resistentes Bakterium" übersteht Grenouille die Brutalität der Wirklichkeit: "Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe . . . waren dem Kinde Grenouille völlig entbehrlich" (25). Auch dies Leben der Bindungslosigkeit und Asozialität hat er entschieden durch seinen Geburtsschrei, der für das Leben und gegen die Liebe votiert. Wo der Held des klassisch-romantischen Künstlerromans den Schnitt zwischen Subjekt und Gesellschaft, die Isolation, als Leiden erfährt, einerseits den Philister ironisiert, aggressiv attackiert, und das Schauspiel des öffentlichen Lebens mit Scharfsinn durchschaut, andererseits heimlich nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit seufzt und um Anerkannt- und Geliebtwerden buhlt, ist Grenouille a priori ein Verweigerungskünstler. Sieben Jahre sucht er in der leeren Welt des Zentralmassivs die absolute Einsamkeit: Während unten der Siebenjährige Krieg tobt, der Erzähler nennt ihn gar den "Weltkrieg" (151), weiß Grenouille nichts davon, weiß nur von sich und badet sich "in seiner eigenen, durch nichts mehr abgelenkten Existenz" (141). Dies Siebenschläferdasein dürfte als extremstes, ins Mythische gesteigertes Zeichen der apolitischen Existenz des Künstlers, seiner Verantwortungslosigkeit und seines Amoralismus gelten. Das ist aus dem von Freud behaupteten Narzißmus des Künstlers geworden.

g. Alles in allem ist das Genie von messianischer Größe. Schon Hamann formulierte den heute zynisch wirkenden Gedanken, daß der Geburtstag eines Genies von einem Märtyrerfest unschuldiger Kinder begleitet sei:³⁹ Das erhebt die Geburt des Genies zum messianischen Wunder⁴⁰, schlimmer noch: läßt das Genie allein auf Kosten anderer, des menschlichen "Kroppzeugs", möglich sein.⁴¹ Aus dem Autonomiegedanken entwickelt sich der Kultus des großen einzelnen, der Glaube an die Exzeptionalität des Genies und seiner Unterschiedenheit von der Masse. Grenouilles gleicherweise unordentliche wie wunderbare Geburt ist die Folge dieser Legende: Seine Wiege ist der Tod; er selbst der Mörder seiner Mutter. Der unbedingte Lebenswille setzt sich gegen den Todestrieb durch: "Er hätte . . . schweigen und den Weg von der Geburt zum Tode

³⁹ Vgl. dazu auch Joseph Goebbels: "Genies verbrauchen Menschen. Das ist nun einmal so" (*Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, 62, zit. n. Schmidt [Anm. 27], II, 207). Über Goebbels' Genie-Kult unten mehr.

⁴⁰ Süskind scheint Hamanns Wort in eine Fabel umgesetzt zu haben: Wie sonst ließe er seinen zukünftigen Messias auf der Cimetière des Innocents, dem Friedhof der unschuldigen Kinder, zur Welt kommen, seinen Duft-Messias, für dessen geniale Parfumkreation 26 unschuldige Jungfrauen sterben müssen?

⁴¹ Das ist die letzte Folge der querelle des anciens et des modernes, der Entscheidungsschlacht zwischen Mimesis und Poiesis.

ohne den Umweg über das Leben wählen können" (25f.). Ein umgekehrter Oskar Matzerath, der ja zu gern das Licht dieser Welt sofort wieder verlassen hätte und ins Dunkel des Mutterschoßes zurückgekrrochen wäre, hat er wie dieser bei Geburt schon seine Entscheidungen – zumindest vegetativ – getroffen und seine Entwicklung vorweggenommen: "Es war ein wohlervogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen" (25). – ein Schrei, der am Anfang einer Künstler- und Mörderkarriere steht, die uns zum Kern dieser 'Krötenallegorie' führt.

IV.

In Grenouilles Künstler- und Mörderkarriere sind zwei Epochen deutlich voneinander abgegrenzt: die Zeit des bizarren Experimentierens ohne "ästhetisches Prinzip" (44), die Sturm-und-Drang-Phase gewissermaßen. In sie fällt der erste Mord, spontan, ungeplant, ohne Folgen. Auf dem Weg zur Meisterschaft durchlebt Grenouille dann eine Metamorphose: Er verläßt Paris⁴² und sucht Zuflucht in einer menschenentleerten Welt. Auf dem Gipfel eines Vulkans⁴³ fällt der Ekel vor der Gesellschaft von ihm ab und schlägt in die Euphorie des Alleinseins und des Selbstgenusses um.

In der Höhle des Berges regrediert der Gnom zum Säugling, nährt sich am Busen der Natur und kehrt zurück in den "Bauch seiner Mutter" "wie in sein eigenes Grab" (139). Diesen Verpuppungszustand durchlebt er nicht als naturhaft-organische Metamorphose im Sinne der Goethezeit, sondern er stilisiert ihn zur heiligen Handlung, betritt die Grab-Höhle mit einem Gefühl von "heiliger Scheu" und bereitet seine Lagerstätte wie einen "Altar" (139). Im Uterus schlummernd, schafft er sich eine Traumwelt, belebt sie durch die Kreaturen seiner Phantasie⁴⁴ und feiert sich selbst: "Und der Große Grenouille sah, daß es gut war, sehr, sehr gut" (144). Was er da betreibt, ist existentielle Selbstverkunstung, ins Zeremonielle stilisiert durch religiöse Rituale.⁴⁵ Dahin ist es also mit

⁴² Auf dem Höhepunkt seiner Lehr- und Wanderjahre verläßt er Paris wie je ein Held des Künstlerromans, fast schon wie ein Taugenichts, im Gepäck nichts als den Gesellenbrief, "von ferne betrachtet ... wie ein ganz normaler Mensch" (132).

⁴³ An Empedokles ist zu denken und seinen Imitator Zarathustra (vgl. Niels Höpfner, "Grenouille – das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Düfte", *Die Presse* 6./7. 8. 1985, 7).

⁴⁴ Sublimste Form des Narzißmus: der scheinbar Autarke beweihräuchert sich durch die Geschöpfe seiner Phantasie. Der Höhlenaufenthalt gerät zu einer siebenjährigen Ersatzhandlung für nicht gelebtes Leben, getränkt nun von der schöpferischen Erotik, die der "Verweigerungskünstler" (Horstmann) im Leben gewaltsam sublimiert hat: "Und als er sah, daß es gut war und daß das ganze Land von seinem göttlichen Grenouillesamen durchtränkt war ... , [began es] überall zu keimen und zu sprießen" (144; vgl. 165).

⁴⁵ So Ulrich Horstmann über Des Esseintes: "Elend in Elfenbein. Huysmans' 'Gegen den Strich' – ein unbändiger Roman aus einer verlorenen Zeit", *Die Zeit* 26. 9. 1991, 79.

dem Prometheus-Mythos gekommen: Des Halbgotts befreiende Menschenschöpfung findet nur noch als Ersatzhandlung für nichtgelebtes Leben statt. Hoch auf seinem erloschenen Vulkan glaubt Grenouille wie auf Nietzsches "Olymp des Scheins" zu thronen, in einem illusionären Kunstraum.⁴⁶

Grenouilles Werke sind luziferische⁴⁷ Negationen des Schöpfungsaktes. Der alchemistische Versuch, aus den Dingen die Essenz zu pressen, ihnen ihre Seele zu rauben, will sich der Substanz des Seienden bemächtigen. Die essence absolue, die er destilliert, *riecht* aber nur nach dem Ding an sich oder der Idee, die die klassische Kunst im Werk zu spiegeln überzeugt war. Tatsächlich bleibt vom Wesen an sich der Dinge im Werk nur ein Duft übrig, der bald verduftet. Weshalb folgerichtig von Grenouille und seinen Werken keine Spuren bleiben: "Im flüchtigen Reich der Gerüche" (5) wird widerlegt, was Hölderlin der Kunst zumutete: nämlich zu stiften, was bleibt. Mit dem Werk ist dem Künstler seine *raison d'être* genommen. Kein Werk mehr, keine Kulturleistung, kein Publikum. Im Gegenteil: In den Kesseln von Grasse hauchen die Blumen ihr Leben aus, in Grenouilles Hexenküche stirbt die Natur, um Künstlichkeit zu erzeugen. So tritt der Mensch des *ressentiment*, der den Übermenschen simuliert, nicht nur in Konkurrenz zum Halbgott Prometheus, sondern auch zum Gott des Christentums. "Riechen wir noch nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist todt! Gott bleibt todt!"⁴⁸ Dieses Dysangelium des tollen Menschen heißt in Grenouilles Version: "Gott stank. Gott war ein kleiner armer Stinker. Er war betrogen, dieser Gott, oder er war selbst ein Betrüger..." (177).

Grenouilles Schöpfung ist nicht die Schöpfung im Paradies⁴⁹, sondern eine im *künstlichen* Paradies, im paradis artificiel der dekadenten Literatur: "Sein Herz war ein purpurnes Schloß. Es lag in einer steinernen Wüste, getarnt hinter Dünen... Es besaß tausend Kammern... und tausend feine Salons, darunter einen mit einem einfachen purpurnen Kanapee..." (145).⁵⁰ Von den Küsten des Lichts ist Prometheus in das Halbdunkel eines lasziven Boudoirs geraten. In ihm

⁴⁶ Es häufen sich die Theatermetaphern, wenn Grenouilles Seelentheater beschrieben wird: Schon hier und ohne Publikum – erst recht aber beim Bacchanal mit den Zehntausenden von Zuschauern – ist er Nietzsches Schauspielerkünstler, ein Scharlatan und Theatromane, der seine Göttlichkeit hochstapelt: "die glänzende Traumgeburt der Olympischen" ist ja nichts als ein Blendwerk der Maja, um "die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins" zu übertünchen (Nietzsche [Anm. 36], I, 35).

⁴⁷ Der neue Prometheus stellt sich hier – mit Thomas Manns und Nietzsches Vokabeln – dar als eine "Kreuzung von Lucifer und Clown" (Hans Wysling, "'Geist und Kunst'. Thomas Manns Notizen zu einem 'Litteratur-Essay'", in: Paul Scherrer, H.W., *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern, München 1967, 123–233, hier: 182).

⁴⁸ Vgl. Hallet (Anm. 31), 279.

⁴⁹ Vgl. die Rede vom "Flammenschwert" (143), die Metaphern der Schöpfung und die Bilder aus dem Gärtnerwesen.

⁵⁰ Kritiker (vgl. Marcel Reich-Ranicki [Anm. 17]) haben solche Beschreibungen als gekünstelt und epigonal gerügt, aber das Denaturierte ist ja gerade ihr Zweck.

wird das Inventar dieses Seelenkammerleins genossen, werden die Arsenale der Düfte geöffnet, an denen Grenouille sich in einer nicht enden wollenden Ersatzhandlung nicht genutzten kann. So wie er haben sich die poètes maudits im Opiumrausch aus der Realität katapultiert, ein Welttheater der Seele geschaffen und sich in Allmachtphantasien hineingesteigert.⁵¹ Der betäubende und benebelnde (vgl. 148) Parfümqualm der künstlichen Paradiese – das ist die Atmosphäre, in der das morbide Genie Grenouille wahrhaft zu Hause ist: “und [er] ließ sich feine Düfte um die Nase spielen: ein würziges Lüftchen etwa ..., einen lauen Maienwind ..., eine Brise vom Meer ... es gab überhaupt keine Dinge in Grenouilles innerem Universum, sondern nur die Düfte von Dingen” (142). So existiert die Wirklichkeit nur als Vision von Wirklichkeit, eine Pararealität neben der “vulgären Wirklichkeit der Dinge”⁵². Das ist aus dem “Brevier der Dekadenz” (Arthur Symons) zitiert, Huysmanss *A Rebours* (1884). Mit dem verruchten déraciné dieses Romans, dem spleenigen Dandy Des Esseintes, teilt Grenouille mehr als nur dessen Imaginationskraft. Auf der Flucht und voller Ekel vor dem Menschen,⁵³ inszeniert er das Arrangement des künstlichen Paradieses wie jener: Er schafft sich eine isolierte Enklave von absoluter Abgeschlossenheit und Geräuschlosigkeit, eine Eremitage von sakraler Laszivität,⁵⁴ um darin nur noch von der eigenen Substanz zu leben, vor dem Seelentheater seine Lebensgeschichte Revue passieren zu lassen,⁵⁵ in jedem Kapitel Objekte aus einem anderen exquisiten Fach zu sammeln,⁵⁶ alle Leidenschaften und Denkweisen der vergangenen Jahrhunderte – außer seinen eigenen – zu durchleben, seine Erinnerungsfähigkeit – natürlich wie Quincey – mit Opium zu stimulieren und

⁵¹ denen der existentielle Kater auf dem Fuß folgt (vgl. 149).

⁵² “... et l’imagination, lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits” (*Euvres complètes de J.-K. Huysmans*, VII: *A Rebours*, Paris 1929, 32f.). Die Übersetzung ist jeweils entnommen aus: Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, aus dem Franz. Hans Jacob, Zürich 1981.

⁵³ “Quoi qu’il tentât, un immense ennui l’opprimait” ([Anm. 52], 11) – “was auch immer er versuchte, ein unendlicher Ekel bedrückte ihn.”

⁵⁴ Hier ist das Boudoir hellrot (“rouge vif”) tapeziert, die Tapete mit ekstatisch-religiösen Marterszenen voller sadistischer Phantasien behängt, Kirchengeräte dienen als morbide Einrichtungsgegenstände – unter anderem als Nachttisch –, und schließlich simuliert Des Esseintes die Gestaltung einer Kartäuserzelle – ausgestattet mit Seide und Samt (vgl. [Anm. 52] 92, 25, 99f.).

⁵⁵ “Il revécut toute son existence” – “er lebte sein ganzes Leben noch einmal.” “Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l’hiver” ([Anm. 52], 112) – “er lebte aus sich selbst, nährte sich von seiner eigenen Substanz gleich jenen Tieren, die sich den Winter über in ein Loch verkriechen und erstarren”.

⁵⁶ Darunter auch exotische Blumen, in welchem Zusammenhang ihm der Gärtner als der einzige und wahre Künstler erscheinen will (vgl. [Anm. 52], 143) – vielleicht ist das der Grund, warum Grenouille in seinem Phantasie Reich wie ein “rasender Gärtner” (143) die Erde befruchtet.

sich in seiner künstlichen Menschenferne⁵⁷ eine "Mundorgel" zu installieren, deren Register von Likören gebildet werden und auf der er sich, sich berauschend, innere Symphonien vorspielt. Als Schüler Baudelaires will er die Lehre von den "correspondances", der Transponierbarkeit der Sinneswahrnehmungen, am eigenen Leibe erleben, und so betätigt er die Likörorgel, um auf seinen Geschmacksnerven Genüsse ähnlich denen zu erzeugen, welche die Musik den Ohren bietet. Nicht anders Grenouille: Er läßt sich in seiner Eremitage beim Bad⁵⁸ in seiner eigenen Innerlichkeit, gebettet auf seinen "Altar", das Kanapee im purpurnen Salon, von phantasierten Dienern mit Bänden aus der Bibliothek der Gerüche versorgen, mit deren Hilfe er alle Düfte dieser Welt und seines Lebens rekapituliert, sie – Steigerung der Synästhesie – wie kostbare Weine genießt und sich nicht bescheiden kann wie ein verruchter Trinker, der "süchtig" (146) ist nach den Lastern des Selbstgenusses.⁵⁹

Huysmans Ästhetizist im blütenweißen Samtanzug mit goldverbrämter Weste ist auch vor allem deshalb Pate Grenouilles, des verlumpten Kretins, weil auch er – wiederum in der Nachfolge Baudelaires⁶⁰ – eine ätherische Wertschöpfung mittels Parfum erzeugt,⁶¹ um neben allen anderen Sinnestäuschungen auch "Hal-

⁵⁷ Auch seine Fernreisen veranstaltet Des Esseintes in seinem Zimmer (vgl. [Anm. 52], 32). Umgekehrt erscheint ihm die Seele als unerschöpfliche Mine, die erkundet zu haben Baudelaire das Verdienst zukomme – "il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée" ([Anm. 52], 216). Grenouille erkundet seine Seele in einem "natürlichen Stollen", "der in vielen engen Windungen in das Innere des Berges führte" und von dem er riecht, "daß noch kein lebendes Wesen diesen Platz je betreten hatte" (139).

⁵⁸ "Er badete in seiner eigenen, durch nichts mehr abgelenkten Existenz und fand das herrlich" (141); bei Huysmans heißt das: "...et se réserva, en plus, une somme ronde destinée à payer et à meubler la maisonnette où il se proposait de baigner dans une définitive quiétude" ([Anm. 52], 12) – "außerdem legte er eine runde Summe beiseite, um das Häuschen, darin er sich in endgültiger Seelenruhe baden wollte, zu kaufen und einzurichten".

⁵⁹ Die Frau, um deretwillen Grenouille alle anderen Morde auf sich nimmt, muß ausgerechnet Laura heißen: jedem Petrarca seine Laura. Bei Huysmans ist "Laure" Chefin eines Bordells geworden. Des Esseintes' Immoralismus reicht nicht für das eigene Verbrechen, statt dessen führt er einen unbedarften Jungen in Laures Etablissement und versucht, ihn zum Mörder zu erziehen. Mit ähnlicher Absicht wird Dorian Gray Huysmans Roman von Lord Henry geschenkt erhalten.

⁶⁰ "Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,/Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,/Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,/Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or" (Baudelaire [Anm. 13]). Vgl. Judith Ryan, "The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's *Das Parfum*", *GQ* 63 (1990), 396–403, hier: 398f.

⁶¹ Einen ersten Hinweis auf diese Parfumeur-Szene bei Huysmans gibt Karl-Heinz Götze ("Mörderischer Wohlgeruch, Patrick Süskinds Roman 'Das Parfum'", *Deutsche Volkszeitung* 30. 8. 1985, 2), ohne nach weiteren Entsprechungen zu forschen oder daraus Konsequenzen zu ziehen.

luzinationen des Geruchssinnes”⁶² zu erleben, da er sich seit Jahren “in der Wissenschaft der ‘feinen Nase’” geübt hat und der Überzeugung ist, “daß der Geruch die gleichen Genüsse verschaffen könne wie das Gehör und das Gesicht”⁶³, ja daß durch Duftkomposition nichts weniger als eine Kunst geboren werde, eine Kunst, die der Musik und der bildenden Kunst in nichts nachstehe.⁶⁴ Genialisch wie Grenouille, ohne Kenntnis von allen “Formeln” und “Verfahren”, aber besessen vom Prinzip “der künstlichen Genauigkeit”⁶⁵, will er den Aromen die “Seele”⁶⁶ entreißen und zaubert eine Schöpfung von Extrakten und Bouquets, die ihn Landschaften imaginieren läßt,⁶⁷ die ihn in die Geschichte der Düfte, vor allem auch ins erschöpfte Rokoko Ludwigs XV., versetzt⁶⁸ und die ihn in ein Delirium exotischer Dünste einspinnt, das alle natürlichen Lüfte vergessen macht.⁶⁹

⁶² “les hallucinations de l’odorat” (Huysmans [Anm. 52], 168).

⁶³ “Il était, depuis des années, habile dans la science du flair; il pensait que l’odorat pouvait éprouver des jouissance égales à celles et l’ouïe et de la vue” (vgl. [Anm. 52], 169f.).

⁶⁴ “... en somme, plus anormal qu’un art existât, en dégageant d’odorants fluides, que d’autres, en détachant des ondes sonores, ou en frappant de rayons diversement colorés la rétine d’un oeil...” (vgl. [Anm. 52], 170). – Wie Grenouille will der Dilettant Gott Konkurrenz machen: “l’homme a fait, dans son genre, aussi bien que le Dieu auquel il croit” (37) – “in seiner Art hat der Mensch etwas ebenso Gutes geschaffen wie der Gott, an den er glaubt”. Wie es sich für den Satanismus der Zeit gehört, strotzt sein Umgang mit dem Religiösen nur so von Sakrilegien und Faszination für das Diabolische. Schopenhauers Argumente für den Tod Gottes werden gegen Thomas a Kempis ins Feld geführt (vgl. 126f.).

⁶⁵ “la précision factice” ([Anm. 52], 170).

⁶⁶ “Des Esseintes étudiait, analysait l’âme de ces fluides...” ([Anm. 52], 174).

⁶⁷ “Actuellement, il voulut vagabonder dans un surprenant et variable paysage...” ([Anm. 52], 177). Dem repliziert wohl Süskinds Erzähler, wenn er in einer Parenthese meint: “(Darum ist es eine *façon de parler*, von diesem Universum als einer Landschaft zu sprechen, eine adäquate freilich und die einzig mögliche, denn unsere Sprache taugt nicht zur Beschreibung der riechbaren Welt.)” (142f.).

⁶⁸ Vgl. 172f. und 176: “Quoi qu’il fit, la hantise du XVIII^e siècle, l’obséda” – “Was er auch versuchte, stets war er im Banne des achtzehnten Jahrhunderts”. “Dans le premier cas, le style de Louis XV s’imposait aux délicats, aux gens épuisés surtout par des éréthismes de cervelle” ([Anm. 52], 98) – “im ersten Fall [dem, aus einem Schlafzimmer ein aufreizendes Gemach nächtlicher Lust zu machen] lag für zarte, durch fieberhafte Überspannung erschöpfte Gehirne der Stil Ludwigs XV. nahe...”. Dieser Satz erklärt zur Genüge, warum Süskind den zeitgenössischen Ästhetizismus im Rokoko spiegelt und könnte geradezu die Initialidee für die Wahl dieses historischen Kolorits abgegeben haben.

⁶⁹ Soweit geht er mit seinen Versuchen, die eigene Verkunstung gegen die Natur durchzusetzen, daß er zum Ende hin künstlich ernährt und vor dem Verhungern bewahrt werden muß. – Des Esseintes, der Entwurzelte des Lebens, vertritt mehr als bloß irgendein l’art pour l’art-Prinzip, er ist mehr als Symbolfigur des Dekadenten, er leidet an der Krankheit des Jahrhunderts, dem “mal du siècle”, dem Mißverhältnis von unendlichem Bedürfnis und der Endlichkeit des Genusses.

Die wenigen Kritiker, die Süskind gefunden hat und die seinem Werk Künstlichkeit und synthetischen Charakter vorgeworfen haben, haben übersehen,⁷⁰ daß *Das Parfum* im Anschluß an den dekadenten Roman die Destruktion des Inspirationsglaubens in der Kunst betreibt, also die **Parodie des Künstler-Romans** ist und damit seine eigenen Grundlagen zerstört würde, wenn es selber inspiriertes Schöpfungertum prätendierte.

V.

1. Was kann nun einen zeitgenössischen Schriftsteller bewegen, einen Roman aus der Dekadenz zu schreiben und damit in eine Atmosphäre einzutauchen, der lange Zeit der Modergeruch des Gestrigen und Papierenen angehaftet hat? – Tatsache ist, daß er gerade aus diesem Erbe ein Gutteil der Faszination bezieht: Das Jahrtausende, wir bereden es seit langem, naht. Und wie immer, wenn Zeitenwenden bevorstehen, beschleicht den Zeitgenossen klamme Angst vor der Wende, die die Zeit mit sich bringen mag. Apokalyptiker haben Hochkonjunktur. Utopien scheinen abgewirtschaftet zu haben. Der Blick wird nicht nach vorn, sondern nach hinten gerichtet. Die Vorsilbe "post" ist zum beliebtesten Präfix avanciert. Der Zeitgenosse, der auf sich hält, nennt sich postmodern, ohne selber genau zu wissen, was mit diesem Wort gemeint ist. Zumindest aber will er das eine damit sagen, daß er schon alles hinter sich hat. Es gibt nichts Neues unter der Sonne, es darf erst gar nichts Neues geben. Was bleiben soll, ist das Spiel mit dem Material vergangener Kultur, mit den Mustern und Modellen der Vergangenheit. Dies zweckfreie Spiel ersetzt das, was das 18. Jahrhundert "Schöpfung" genannt hat. Im feuilletonistischen Zeitalter ist, so Hans Mayer, alles Vergangene gleich wichtig, also gleich unwichtig.⁷¹ – Im Jahrtausendfinale, zwischen Fitneß-Langeweile und Untergangsvisionen, entdeckt Süskind das *fin de siècle* wieder, reanimiert den Kultus der absoluten Kunst und läßt seinen Helden noch einmal den verruchten Teufelspakt ästhetizistischer Selbstbezogenheit eingehen. Süskind zeigt, daß der Ästhetizismus der Jahrhundertwende im Jahrtausende zu dauern nicht aufgehört hat, aber bis zur Substanzlosigkeit banalisiert ist. Durch die Identität von Künstler und Nichts demonstriert er, was aus der Kunst im "fin de millénaire" geworden ist: Design und nichts außerdem. Er ist allbekannt, dieser Grenouille von heute, der gestylte Typus der Postmoderne, dessen principium stilisationis von Kopf bis Fuß reicht, der Fassadenmensch, dessen Sacco von Hilton, dessen Hemd von Ermenegildo Zegna, dessen Jeans von Armani 'kreiert' wurden und hinter dessen Krawatte – von Hermès natürlich – der horror vacui der Substanzlosigkeit lauert. Doch so etwas sagt

⁷⁰ So J. Stremmel (Anm. 16), 13.

⁷¹ Hans Mayer, *Wendezeiten. Über Deutsche und Deutschland*, Frankfurt a.M. 1993, 199.

Süskind nicht mit permanent erhobenem pädagogischen Zeigefinger. Seine Fabel schwitzt nicht, sie ist duftig-schwerelos, sie ist moralinfrei.

2. Sie ist moralinfrei, doch nicht ohne moralische Bedeutung. Je mehr Süskind die Genie-Ideologie der Jahrhunderte entlarvt, um so konturierter tritt das Gleichnishafte hervor. Als der "genialste und abscheulichste" (5) Verbrecher, in Preußischblau gewandet⁷², aus der Equipage steigt, um mit den ausgesuchtesten Methoden gefoltert und hingerichtet zu werden, als er sich in aller angemessenen Hoheit und Gelassenheit der brodelnden Menge präsentiert, deren Haß, Rachegeilust und Spannung auf dem Siedepunkt angekommen sind, um in einen "Tumult, eine Raserei oder ein sonstiges Massenereignis zu zerplatzen" (265), da geschieht ja ein "Wunder"⁷³ (266): Die "angemaßte Aura" des Liebesparfums überwältigt alle, Haß und Lynchbedürfnisse schlagen in Liebe, Verehrung, Vergötterung um – in Liebe zu dem, der der Liebe entsagte um der Macht willen: Das überdimensionale Aphrodisiakum, das Destillat von 25 der schönsten Jungfrauen, verführt die Masse zu einer wüsten Communion, einer schwarzen Messe der Unterleibsraserei, zu einer wahllosen Kopulation, "zum größten Bacchanal . . . , das die Welt seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert gesehen hatte" (270).

Die holzschnitthafte, fast klischeeförmige Psychologie dieses Phänomens stammt aus dem Lehrbuch: Hier läuft alles nach der Seelenlage des ressentiment-Menschen ab, des Zukurzgekommenen, der an die Macht will und aus dem Nihilismus der Schwäche heraus den Übermenschen simuliert. Spektakulärstes Theater-Beispiel eines solchen Machtmenschen, um den sich eine ganze Tetralogie rankt und an der sich der größte Machtmensch aller Zeiten – ein Treppenwitz der Operngeschichte – berauschen konnte, ist Richard Wagners

⁷² Friedrichs II. Genie präfiguriert das Hitlers (so Goebbels), vgl. Schmidt (Anm. 27), II, 210.

⁷³ Dies "Wunder", diese extremste Peripetie von der unmittelbar bevorstehenden Hinrichtung zur Befreiung, vom Tod zum Leben, hat beispielhaft Kleist im *Erdbeben von Chili* beschrieben, beispielhaft auch deshalb, weil das Paradies natürlich-anarchischer Gleichheit ("Umsturz aller Verhältnisse") noch am Abend desselben Tages denunziert wird und gesellschaftliche und kirchliche Sanktionen ("die heilige Ruchlosigkeit") – paradoxerweise in anarchischer Lynchjustiz – triumphieren. Kleist läßt durch den Wegfall des Zivilisationsnetzes – für wenige Stunden freilich nur – den durch die Gesellschaft verbildeten Menschen zu sich selbst kommen: "Auf den Feldern . . . sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen . . . , als ob das Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte" (Kleist [Anm. 19], 127). Süskind, der den Rückfall in die Barbarei durch die Fremdsteuerung von "Menschentieren" karikieren will, übergeht auch diesen Augenblick des Urstands-Glücks im allgemeinen Unglück und hat deshalb Kleists "durcheinanderliegen" schon hier zur Massenorgie verzerrt: "Männer stolpten mit irren Blicken durch das Feld . . . , kopulierten in unmöglichster Stellung und Paarung, Greis mit Jungfrau, Tagelöhner mit Advokatengattin, Lehrbub mit Nonne, Jesuit mit Freimaurerin . . ." (270).

Ring.⁷⁴ Tatsächlich ist ja die Idee, die Grenouille den Namen gibt, Wagnerischer Abkunft: Alberich, der Machtmensch des Zwergengeschlechts, der Kobold, der "haarige, höckrige Geck", das "schwarze, schwielige Schwefelgezwerg", heißt ja die "Kröte".⁷⁵ Ob Wagner dabei an den Froschkönig gedacht hat, sei dahingestellt – Frosch und Kröte jedenfalls befinden sich beide auf der Jagd nach Liebe. Alberich, im Urstand der Rheinestiefe "voll brünstiger Glut" grotesk hinter den jungfräulichen Rheintöchtern hertapsend und grapschend, entsagt aller Lust und Liebe, als das Rheingold aufleuchtet: "Nur wer der Minne/Macht versagt,/ nur wer der Liebe/Lust verjagt,/nur der erzielt sich den Zauber,/zum Reif zu zwingen das Gold." Rasend, "verrückt" gemacht vom Gold, "verflucht" er "die Liebe". Damit ist das kosmogonische Drama der *Ring*-Tetralogie eröffnet, der Mensch aus der Einheit mit der Natur und mit sich selbst (der Liebe) heraus- und dem Mammon anheimgefallen, der für den Sozialisten Wagner identisch ist mit der enthumanisierenden Macht: "Der Welt Erbe/gewänne zu eigen,/wer aus dem Rheingold schüfe den Ring,/der maßlose Macht ihm verlieh'".⁷⁶ Mit der Tarnkappe des Nibelungenschatzes⁷⁷ setzt Kröte Alberich seine Machtphantasien ins Werk, mit der Mimikry seines menschlich duftenden Kunstparfums versteckt sich der Frosch Grenouille hinter der Fassade eines Doppelgängers, um seine Massenhypnose zu verwirklichen. Und das ist die Pointe des Antagonismus von Liebe und Macht: Der "omnipotente Gott des Duftes" (176) wird auch dann die Liebe nicht fühlen, wenn er die Macht hat.

Seine Maske nun wiederum ist die des Gottes der Maske schlechthin, das "Wunder" eine veritable Theophanie: Auf dem Höhepunkt seiner Wirkung tritt der Künstler nun auch noch als ein Dionysos auf, der seine Gemeinde zur Ekstase verführt. Doch wenn für Nietzsche dieser Gott die liebende Einheit des Individuums mit dem Universum herstellt, bleibt von Grenouille die reine Wirkung übrig – eine Wirkung ohne Ursache. Der Theatergott ist ein Scharlatan, er simuliert seine Göttlichkeit. Unter der "Maske" (273) der Düfte, unter dem Schleier der Maja, jedoch trägt er nichts, "nichts als seine totale Geruchlosigkeit". Sein und Nichts sind identisch, wenn alles Blendwerk und Illusion, eben "Theater" (265) ist.⁷⁸ Mit Hilfe der "Duftmaske" (272), mittels der Verzauberung durch die ins Extrem gesteigerte Schönheit, feiert Grenouille, der Zeck von

⁷⁴ Schon Grenouilles Tendenz, das Gesamtkunstwerk zu prätendieren (s. oben, S. 768), verwies auf Wagner. Auch Wagner war im Komponieren von Bacchanalen (*Tannhäuser*) und deren Gegenteil, der Herstellung apollinischer Symmetrie (Schlußszene der *Meistersinger*), nicht unerfahren. Darauf verweist Süskind in der Bacchanalszene, indem er verstärkt Wagners Alliterationen und kollektiven Singular einsetzt ("Geschrei, Gegrünze und Gestöhn", 270).

⁷⁵ "Deine Krötengestalt" (*Das Rheingold*, 1. Szene).

⁷⁶ Alle Zitate aus der 1. Szene von *Das Rheingold*.

⁷⁷ Vgl. Michael Fischer, "Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit", *Der Spiegel* 4. 3. 1985, 237–240, hier: 237.

⁷⁸ In Nietzsches "Chemie der Begriffe" fungiert Dionysos als das Genie schlechthin.

einst, seine eigene Apotheose, indem er die in Hysterie⁷⁹ versetzte Menschheit sich zum Tier rückbilden läßt: Unter "Geschrei, Gegrünz und Gestöhn der zehntausend Menschentiere" (270) findet ein Regreß in vorzivilisatorische, vor-individuelle Zustände statt.⁸⁰ Dieser Identitätsverlust jedoch befreit nicht:⁸¹ ein wechselseitiger erotischer Betrug findet statt; jeder kopuliert mit dem Falschen, der Greis mit der Jungfrau, der Lehrbub mit der Nonne; und Grenouille selbst ist der betrogene Betrüger (vgl. 177), der bei der Kopulation abseits steht und die Entfremdung nicht aufheben kann. Diese Aufhebung des Individuationsprinzips ist Halluzination und Rausch, der wie nach Drogenkonsum in einem "Kater" (277) endet, auf den die Verführten mit Verdrängung reagieren: "Vielen erschien das Erlebnis so grauenvoll, so vollständig unerklärlich und unvereinbar mit ihren eigentlichen moralischen Vorstellungen, daß sie es buchstäblich im Augenblick seines Stattfindens aus ihrem Gedächtnis löschten . . ." (277f.).

In diesem Verzauberungsakt sind also alle Ingredienzien für eine Allegorie auf die Verführbarkeit des Menschen beisammen: die Apolitie; die Entmündigung und Hypnotisierung der Masse, die Entrationalisierung und Beseitigung der Ich-Zensur; die Aufhebung gesellschaftlicher Schranken; die suggestiven, aber inhaltsleeren Mittel der Propaganda; die Auswechselbarkeit des moralischen Systems; die Abwehrmechanismen und die Unfähigkeit zu trauern – und über allem der Geniekult, der hier politisch, totalitär geworden ist. Denn das ist das *missing link* zwischen Künstler-Roman und 'allegorischem' Roman⁸², daß der

⁷⁹ Wie im *Doktor Faustus* finden sich für die dionysische Entgrenzung das Bild vom Veitstanz (vgl. 268).

⁸⁰ Der frühe Nietzsche nennt diesen Zustand noch "metaphysisches Einssein", zu dem der Titanismus Prometheus' aus sich heraus tendiere, und er veranschaulicht ihn mit den berühmten Worten über Beethovens Neunte: "Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere" (Nietzsche [Anm. 36], I, 29f.; vgl. 68). Süskind hat sein Bacchanal aber auch im Lichte der gesamten Wagnerkritik des späten Nietzsche erscheinen lassen: Die metaphysische Identität, die sich der frühe Nietzsche von der musikalischen Tragödie erhoffte, wird durch den Schauspielerkünstler ohne eigene Identität im Vermischungstaukel simuliert.

⁸¹ So behauptet Karl-Heinz Götze (Anm. 61).

⁸² Einen "allegorischen Roman" und ein "Gedankenspiel" nennt ihn zuerst Wolfram Schütte ("Parfüm" und Unmenschlichkeit. Mengele von Süskinds Roman aus gesehen", *Frankfurter Rundschau* 5. 7. 1985, 17). Auch wenn im folgenden vorwiegend von Hitler die Rede ist, soll damit Süskinds politische Allegorie nicht vereinseitigt werden; sie gilt für alle Führer, die nach dem mythischen Gesetz eines Christus oder Dionysos antreten (auch Robespierre tat das). Das Verfahren, Messianismus gleichzeitig psychologisch, mythologisch und politisch-allegorisch darzustellen, hat schon Thomas Mann in *Mario und der Zauberer* praktiziert. Schön fügt sich in den Zusammenhang Goethes *Divan*. Dort ist Timur-Tamerlan-Napoleon der große Parfümeur, der "tausend Rosen" "in Gluten untergehen" läßt, um das *eine* Fläschchen Wohlgeruchs zu extrahieren, der Suleika umkosen soll: "Sollte jene Qual uns quälen,/Da sie unsre Lust vermehrt?/Hat nicht Myriaden

Geniekult kein innerliterarisches Phänomen geblieben ist, sondern als Führerkult politische Dimensionen gewann. Nicht erst die Hitlerpanegyrik hat den genialen Führer geschaffen – autoritärer Genie-Kult verband sich schon mit den Gestalten Bismarcks und Wilhelms II. Langbehn, der Rembrandtdeutsche, hatte nach einer „cäsarischen“ Autorität gerufen, die den Deutschen zur Weltherrschaft führen solle. Heinrich Mann karikiert im *Untertan* das Phantom der „persönlichsten Persönlichkeit“, als die sich Wilhelm II., der Schauspieler auf dem Thron, präsentierte. Die nach dem Zusammenbruch der Monarchie vaterlos gewordene Gesellschaft ruft nach dem Genie als dem Führer und Lehrer, der aus dem Chaos der Demokratie herausführt.⁸³ Ernst Jünger fordert schon 1925 die „Demagogie von oben“, die allein das „Genie“ „mit nachtwandlerischer Sicherheit“ beherrsche, der „Führer“, dem der Mensch „als gehorchende Maschine“ zugeordnet sein solle.⁸⁴ Rudolf Borchardt kennt dann das „Genie der Führung“ und verlangt nach einem „führbaren Volk“⁸⁵. Spengler predigt 1930 das Gewaltgenie, das das Bürgertum als deus ex machina von seiner Verantwortung entbinden soll.⁸⁶ Carl Schmitt zieht die staatsrechtlichen Konsequenzen aus der Politisierung des Geniebegriffs, indem er die ästhetische Regelfreiheit des Sturm-und-Drang-Künstlers ummünzt zur Rechtsfreiheit des Führers im Ausnahmezustand. Was dann Goebbels in seiner Rundfunkrede vom 19. 4. 1941 zu Hitlers Geburtstag verkündet, könnte Süskind als wörtliche Vorlage gedient haben: „Wenn es die Männer sind, die Geschichte machen, wenn große historische Entwicklungen von Einzelpersönlichkeiten eingeleitet und geformt werden, dann ist das Rätsel auch unserer Zeit nur aus der Begnadung des genialen Menschen zu erklären... Wir erleben das größte Wunder, das es in der Geschichte überhaupt gibt: Ein Genie baut eine neue Welt!“⁸⁷ In der Karikatur Thomas Manns wird aus diesem Hitler ein „Bruder“, ein Bruder des Künstlers, der alles verhunzt habe, was dem Genie heilig war, neben dem Irrationalen, dem Mythos, der Lebensphilosophie⁸⁸ vor allem eben den Mythos von den dionysischen Urgründen der schöpferisch-prometheischen Existenz. Mit Leverkühns rausch- und krankhaftem „Durchbruch“, der das Dionysische befreit, hat schon

Seelen/Timurs Herrschaft aufgezehrt?“ (*An Suleika*). Versteht sich, daß der Divan-Sänger, dem „gefällt zu konversieren mit Gescheiten, mit Tyrannen“, den „Tyrannen des Unrechts“ ambivalenter beurteilt als Süskinds Erzähler seinen Kretin.

⁸³ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927); Theodor Geiger, *Führer und Genie* (1926/27).

⁸⁴ *Das Wäldchen* 125. *Eine Chronik aus den Grabenkämpfen* 1918, 165 f.

⁸⁵ Rudolf Borchardt, *Führung. Rede, öffentlich gehalten in Bremen am 2. Januar 1931*, München 1931, 18, 23.

⁸⁶ Schmidt (Anm. 27), II, 203.

⁸⁷ *Goebbels-Reden. 1939–1945*, hrsg. Helmut Heiber, Düsseldorf 1972, 52; alle Belege der Anm. 81–85 bei Schmidt (Anm. 27), II, 195–209.

⁸⁸ Vgl. Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a.M. 1974, XII, 852.

Thomas Mann eine vergleichbare psychohistorische Erklärung für den Taumel der nationalsozialistischen Erhebung gesucht: die Entfesselung triebhafter Barbarei, die unter der dünnen Decke der Zivilisation schlummert.⁸⁹

In seinen kindischen Machtphantasien nimmt der kleine Grenouille, der größte Parfumeur aller Zeiten, auch noch die Heilsversprechungen aller Zeiten auf seinen Buckel: Bei seiner satanischen Messe erscheint er "den Nonnen . . . als der Heiland in Person, den Satansgläubigen als strahlender Herr der Finsternis, den Aufgeklärten als das Höchste Wesen . . ." (269). Nach seinem Triumph auf dem Weg nach Paris, erwägt er, "sich als der neue Messias [zu] offenbaren" und sich selbst zum Kaiser aller Kaiser zu salben (282). Genie-Klischees, Führer-Prinzip und die Messias-Imitation sind in ihm vereinigt.⁹⁰ Bevor der neue Messias das Dritte Reich auf Erden errichten kann, wird er folgerichtig⁹¹ vom Lumpenpack in einer furiosen Theophagie verspeist: Den, den niemand riechen konnte, haben nun alle zum Fressen gerne.

Kommen wir zum Ende – bevor wir endgültig vom Nasenkünstler 'die Nase voll' haben – noch einmal auf den potentiellen Käufer des Romans und das Verlangen des modernen Schriftstellers nach den Dummen zu sprechen. Süskind hat seine Leserfalle tatsächlich so gebaut, daß der Roman beides zugleich ist, exoterisch und esoterisch, Popart und Elitekunst. Das gelingt, weil er mit E. T.A. Hoffmanns *Cardillac*-Novelle ein Koordinatensystem als Orientierung

⁸⁹ Vgl. Terence James Reed, "Die letzte Zweiheit: Menschen-, Kunst- und Geschichtsverständnis im *Doktor Faustus*", in: Volkmar Hansen (Hrsg.), *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1993, 294–324, hier: 317f.

⁹⁰ So ist in einem Münchner Volksschuldiktat von 1943 zu lesen: "Wie Jesus die Menschen von der Sünde und Hölle befreit, so rettete Hitler das deutsche Volk vor dem Verderben. . . . Jesus baute für den Himmel, Hitler für die deutsche Erde" (zit. n. Hanspeter Brode, *Günter Grass*, München 1979, 80).

⁹¹ Grenouille stirbt nicht wie ein Mensch, sondern in den Menschen (vgl. Gerhard Stadelmaier, "Bilder riechen und Düfte malen", *Stuttgarter Zeitung* 13. 4. 1985, 50). Der Rauschkünstler wird von Berauschten getötet. Similia similibus: Der Künstler als Bürgerschreck fällt in die Hände derer auf dem "grünen Wagen", der Zigeuner. Das, wofür er gelebt hat, sein Lebenswerk, bereitet ihm den Tod. Wie seine göttlichen Vorgänger (Dionysos, Christus) wird er zerrissen, um im Surrogat eines Liebesmahls verspiesen zu werden: Was übrigbleibt, ist wieder nichts, nicht einmal ein mana; Grenouille gibt auch nach dem Tode nichts an die Welt ab. Er stirbt am 25. 6., einen Tag nach der Sommersonnenwende, der Johannisnacht, beides Daten, die mit messianischer Erlösung (Johannes als Vorläufer des Messias, Christus als *Sol invictus*) zu tun haben. Aber Grenouille kommt um eine Nacht zu spät. Er stirbt nicht als Heiland "für" seine Schafe – im Gegenteil: Die seinen Weg begleiteten, mußten alle sterben. Gipfel der Perversität: Er zwingt aus Haß zu einer Liebe, die ihn selbst tötet, so daß das unmessianische Paradox erfüllt wird. Sein Leben wird aus Haß geschenkt und aus Liebe genommen.

Orpheus', des Sängers, dionysisches Schicksal kann mit so zahlreichen Vergleichspunkten nicht aufwarten; in seinem Fall fehlt vor allem die Konnotation der Theophagie: die Weiber zerstückeln den Abtrünnigen, weil er nach den Erfahrungen mit Eurydike nur noch mit Jünglingen Umgang pflegt.

wählt, in dessen populären Thrill die romantische Allegorie vom Künstler schon eingebettet ist, zum anderen weil er in Huysmans *A Rebours* ein Rahmenmodell gewinnt, das der Überprüfung auf Aktualität standhält und in das sich die immanente Kritik am Künstler des Ästhetizismus (aus Nietzsches Geist) einbeziehen ließ. Diesem ordnet er die Geschichte des Geniegedankens mit einer Fülle von Prätexten zu, von denen hier nur einige wenige genannt werden konnten. Deshalb ist der Roman kein Pasticcio, kein imitierendes und kombinierendes, eklektizistisches Flickwerk, keine parfümistische Nachahmung natürlicher Düfte,⁹² sondern ein konsequent, nahezu systematisch geführter, homogener Dialog mit 'Höhenkammwerken' im deutsch-französischen Literatur-Confinium. Über die Transformation des Künstlerromans, die Kritik des prometheischen Geniegedankens und die groteske Verzerrung der Prototypen der *décadence*-Literatur gelingt es ihm, in den Krimi ohne Moralismus eine Allegorie auf die Hohlheit modernen Kulturgebarens und jedwede Manipulierbarkeit des apokalyptisch disponierten Menschen einzubeziehen. Das Ergebnis ist der "bestseller di qualità"⁹³, eben: "das gute Buch für jedermann"!

⁹² Vgl. Ryan (Anm. 60). Schon die ersten Kritiker (vgl. etwa Stadelmeier [Anm. 8]) benutzen den naheliegenden Vergleich, Süskind habe den Roman aus literarischen Versatzstücken zusammengeplündert wie Grenouille seinen Extrakt aus Jungfernhäuten. Nicht anders erging es Mary Shelleys *Frankenstein*: Der Roman sei aus Traditionen zusammengeflochten wie das Monster aus Leichenteilen.

⁹³ ein Oxymoron, mit dem Eco kein geringeres Vorbild als Manzonis *I promessi sposi* bedacht hat.