

René Cardillac und Jean-Baptiste Grenouille – geniale Künstler oder perfekte Mörder?

BEATA KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ, PIOTR MAJCHER

PÄDAGOGISCHE UNIVERSITÄT IN KRAKÓW

POLEN

Abstract:

Der Beitrag sollte die Frage beantworten, inwieweit sich die Intertextualität bezüglich beider Texte – „Das Fräulein von Scuderi“ von E.T.A. Hoffmann und „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders von Patrick Süskind“ – literarisch als eine „vertikale Transkulturalität“ verstehen lässt. Darüber hinaus sollte er auch die Antwort darauf geben, ob die Hauptprotagonisten der beiden Werke, René Cardillac und Jean-Baptiste Grenouille, geniale Mörder oder perfekte Künstler sind und inwieweit ihre künstlerischen Inklinationen ihre mörderische Natur determinieren.

Schlüsselwörter: Aufklärung, Romantik, Künstler, Genie, Mörder

René Cardillac and Jean-Baptiste Grenouille – Excellent Artists or Brilliant Murderers?

Abstract:

The paper focuses on the subject of how intertextuality concerning two analysed pieces – “Mademoiselle de Scudéri” by E.T.A. Hoffmann and “Perfume: The Story of a Murderer” by Patrick Süskind - can be understood as transculturalism. In addition, it tries to answer the question of whether the protagonists in both texts, René Cardillac and Jean-Baptiste Grenouille, are brilliant murderers or excellent artists and to what extent their artistic inclinations determine their murderous nature.

Keywords: Enlightenment, Romanticism, artist, genius, murderer

1 Einleitung

Das Fräulein von Scuderi (1819) ist eine weltbekannte romantische Novelle von E.T.A. Hoffmann. In der Literaturforschung ist viel darüber diskutiert worden, ob es sich bei diesem Text um die erste Kriminalgeschichte, den Prototyp der Detektivgeschichte oder doch eine Künstlernovelle mit Darstellung von Wahnsinn, Verbrechen und Künstlertum handelt. Die sehr historisch und topographisch detailliert festgelegte Handlung spielt sich im Jahre 1680 in Paris ab, wo zur Zeit viele geheimnisvolle Morde passieren, deren Opfer durch einen Dolchstich mitten ins Herz getötet werden. Die Opfer

sind immer adelige Männer, die Schmuckgeschenke für ihre Geliebten mit sich tragen und jeweils dieses Schmuckes beraubt werden. Der Titelfigur, dem Fräulein von Scuderi wird eine zentrale Rolle der Detektivin zugewiesen, weil sie alle Fäden der Handlung in die Hand zu nehmen scheint und diejenige ist, die eine Lösung entwirft. In den Mittelpunkt des Geschehens rückt jedoch der nur einmal in dem Text persönlich auftretende Goldschmied René Cardillac, dessen eine bis zur Besessenheit gehende Faszination durch eigene Kunst ihn zu den schrecklichen Morden treibt. Er steht als Sonderling im bürgerlichen Leben der großen Stadt, verstanden von niemand, isoliert an der Grenze zwischen Wahnsinn und Verbrechen.

Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders (1985) ist ein Roman des deutschen Schriftstellers Patrick Süskind. Der Roman ist einer der größten deutschen Bucherfolge des 20. Jahrhunderts. Er schildert die Lebensgeschichte eines Parfümeurs, Jean-Baptiste Grenouille, der über einen genialen Geruchssinn verfügt. Der Roman thematisiert die Rolle der natürlichen und künstlichen Gerüche im Prozess der zwischenmenschlichen Relationen. Im Roman erhält der Geruchssinn eine symbolische Dimension. Der erfolgreiche Roman von Patrick Süskind ermöglicht verschiedene Lesearten. Er kann z. B. als Bildungs- oder Entwicklungsroman gelesen werden. Wie sein Untertitel zum Ausdruck bringt, kann der Roman auch als Kriminalroman wahrgenommen werden, obwohl darauf hingewiesen werden muss, dass er eins der wichtigsten Merkmale eines Kriminalromans nicht beachtet: Der Täter ist dem Leser von Anfang an bekannt. Außer den anderen nicht so wesentlichen Abweichungen von dem Genre des Kriminalromans realisiert jedoch der Roman von Süskind andere typische Gattungsmerkmale: Er hat den Täter, Opfer, Ermittler, falsche Verdächtige und auch einen Amateur-Detektiv.

Der Beitrag sollte die Frage beantworten, inwieweit sich die Intertextualität bezüglich beider Texte literarisch als eine „vertikale Transkulturalität“ verstehen lässt. Darüber hinaus sollte er auch die Antwort darauf geben, ob die Hauptprotagonisten der beiden Werke geniale Mörder oder perfekte Künstler sind und inwieweit ihre künstlerischen Inklinationen ihre mörderische Natur determinieren.

2 René Cardillac

Der Titel der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*, die zu den erfolgreichsten Prosatexten E.T.A. Hoffmanns zählt, kann irreführend sein, weil das im Titel genannte Fräulein nicht die eigentliche Hauptfigur der Geschichte ist, sondern der von seiner Kunst besessene René Cardillac.¹ Er ist der beste Goldschmied seiner Zeit, in ganz

¹ Die Charakteristik des Protagonisten basiert auf dem Artikel von KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ, Beata (2012): Das Fräulein von Scuderi von E.T.A. Hoffmann – zum Verhältnis zwischen Realem und

Paris bekannt als rechtschaffender, uneigennütziger Ehrenmann. Cardillac hat aber auch seine Eigenarten: er nimmt fast jeden Auftrag an, gibt jedoch selbst für den doppelten Preis nie gern den fertigen Schmuck ab. Das Bild von dem begabten Goldschmied ist von Anfang an durchaus ambivalent:

René Cardillac war damals der geschickteste Goldarbeiter in Paris, einer der kunstreichsten und zugleich sonderbarsten Menschen seiner Zeit. Eher klein als groß, aber breitschultrig und von starkem, muskulösem Körperbau hatte Cardillac, hoch in die fünfziger Jahre vorgerückt, noch die Kraft, die Beweglichkeit des Jünglings. Von dieser Kraft, die ungewöhnlich zu nennen, zeugte auch das dicke, krause, rötliche Haupthaar und das gedrungene, gleißende Antlitz. Wäre Cardillac nicht in ganz Paris als der rechtlichste Ehrenmann, uneigennützig, offen, ohne Hinterhalt, stets zu helfen bereit, bekannt gewesen, sein ganz besonderer Blick aus kleinen, tiefliegenden, grün funkelnden Augen hätte ihn in den Verdacht heimlicher Tücke und Bosheit bringen können (HOFFMANN 2002: 22).

Die Stadt Paris symbolisiert hier eine gestörte Weltordnung, deren Symptome die Verbrechen Cardillacs als Ausdruck seines gestörten Künstlertums sind: „Die Irrationalität und Asozialität der Verbrechen bildet den Hintergrund zum krankhaft irrationalen Verbrechen Cardillacs. Paris als Außenraum spiegelt so den psychischen Innenraum Cardillacs wider“ (BÖNNIGHAUSEN 1999: 108). Cardillac scheint also ein Auserwählter zu sein. Das große Bekenntnis, das Olivier Fräulein von Scuderi am Ende der Geschichte ablegt, in dem er Cardillac einen unglücklichen Menschen nennt, macht darauf aufmerksam, in welchem Sinne das zu verstehen ist: Handelt es sich etwa nur um einen Meister, der inzwischen ermordet wurde? Die Antwort auf diese Frage wird von Cardillac selbst gegeben. In einem entscheidenden Gespräch mit Olivier berichtet er von seinem verhängnisvollen Schicksal:

Du hast mich geschaut in der nächtlichen Arbeit, zu der mich mein böser Stern treibt, kein Widerstand ist möglich. - Auch dein böser Stern war es, der dich mir folgen ließ, der dich in undurchdringliche Schleier hüllte, der deinem Fußtritt die Leichtigkeit gab, dass du unhörbar wandelst wie das kleinste Tier [...] Dein böser Stern hat dich, meinen Gefährten, mir zugeführt (HOFFMANN 2002: 54).

Darauf folgt die Erzählung der grausamen Begebenheit aus der Zeit vor Cardillacs Geburt, als seine Mutter aus den Armen des grausigen Liebhabers befreit werden musste. Sie, die bereits im ersten Monat schwanger war, konnte ihre Augen nicht von seiner Juwelenkette abwenden: „Ihr ganzes Wesen war Begierde nach den funkelnden Steinen, die ihr ein überirdisches Gut dünkten“ (HOFFMANN 2002: 55). Sie erkannte, dass der Kavalier in der spanischen Kleidung ein Mann war, den sie mit Abscheu vor

vielen Jahren zurückgewiesen hat. Nun kam er ihr jedoch ganz anders vor: „[...] jetzt war es ihr, als sei er im Glanze der strahlenden Diamanten ein Wesen höherer Art, der Inbegriff aller Schönheit“ (HOFFMANN 2002: 55). Von diesem Augenblick an, also noch vor seiner Geburt, scheint Cardillacs Schicksal besiegelt zu sein: „Die Person, die ‚Cardillac‘ wird, durchlebt und durchleidet mit der Mutter einen pränatalen Schock“ (DETERDING 2007: 170). Und so empfindet auch er, erst als Junge, später als Erwachsener, dieselbe Begierde nach funkelnden Steinen; wertvolle Metalle und Schmuck werden für ihn zum Inbegriff aller Schönheit. In der Tat zeigt Cardillac von klein auf für nichts anderes Interesse als für Schmuck. Als der geniale Goldschmied stellt er mit Begeisterung die schönsten Geschmeide her, aber einmal vollendet, mag der geniale Kunsthandwerker das Auftragsstück nicht mehr herausrücken. „Sowie ich ein Geschmeide gefertigt und abgeliefert, fiel ich in eine Unruhe, in eine Trostlosigkeit, die mir Schlaf, Gesundheit – Lebensmut raubte“ (HOFFMANN 2002: 56). Der berühmte Mann findet demnach einen Weg, sich den abgelieferten, jedoch das Innigste seiner selbst darstellenden Schmuck, wieder anzueignen.

Unwillkürlich entsteht hier die Frage, ob Cardillac unter diesen Umständen überhaupt schuld an den späteren Ereignissen sein kann. Wenn die Antwort durch die Kategorien des Schicksalhaften definiert werden soll, dann ist der böse Stern schuld und Cardillac ist eigentlich „sein unschuldig Opfer. Denn wie kann schuldloser sein als ein Kind noch im Mutterleib? Cardillac ‚erbt‘ die Gier nach Gold. Dafür kann er nichts...“ (DETERDING 2007: 171). Laut Deterding wollte Hoffmann Folgendes dadurch zeigen:

Cardillacs vorgeburtliche Bestimmung in der grotesk-unheimlichen Umarmung der Mutter durch den Toten ist ein poetischer Prozess. In diesem Vorgang ist die Objekt-Werdung des Individuums symbolisiert, die den Weg bereitet für die spätere Objektivierung und Dämonisierung Cardillacs [...] (DETERDING 2007: 171)

So dämonisch erklärt Cardillac auch seinen ersten Mord:

Dunkle Gedanken stiegen in mir auf, als ich diese Einrichtung sah, es war mir, als sei vorgearbeitet solcher Taten, die mir selbst noch Geheimnis blieben. [...] Die Todesfolter blieb nicht aus – das Gespenst hing sich an meine Schritte – der lispelnde Satan an mein Ohr! [...] Das Gespenst war verschwunden, die Stimme Satans schwieg. Nun wusste ich, was mein böser Stern wollte, ich musst ihm nachgeben oder untergehen.“ (HOFFMANN 2002: 57-58)

Auch Herwig zweifelt daran, ob „die Mutter im Unbewußten (sic!) eine befriedigende Erklärung für Cardillacs Genialität und seine Verbrechen“ (HERWIG 2004: 206) ist. Sie interpretiert Oliviers Beichte von Cardillacs Krankheit nicht als einen Akt der Wahrheitsfindung, sondern eher als einen „Prozess privater Mythenbildung, als Mittel der Entlastung von Schuld, Ausdruck der Weigerung, die Verant-

wortung für das eigene Tun zu übernehmen“ (HERWIG 2004: 207). Cardillacs Geständnis sage demnach mehr über sein Selbstverständnis als autonomer Künstler und als Triebtäter als über die Art der Wirksamkeit seines Wiederholungszwanges aus. Aber auch er scheint von dem Bedeutungswert des pränatalen Traumas nicht überzeugt zu sein, sondern erklärt seine Handlungen immer wieder mit Hilfe der Metaphysik: er spricht vom bösen Stern, der sein Leben determiniert sowie von der Stimme des Satans, die ihn bei den Gräueltaten begleitet.

Cardillac erkennt zwar, dass seine Taten Verbrechen sind, empfindet Mitleid mit den Opfern, sieht auch die Konsequenzen, die das Wissen um seine Verbrechen für Madelon hätte, ist jedoch nicht im Stande aufzuhören. Der Schmuck und die Kunst sind für ihn das Absolute. Die Gewissensangst, dass sein verbrecherisches Tun „seiner unsterblichen Seele, die daran keinen Teil hat“ (HOFFMANN 2002: 60) zugeschrieben werden könnte, motiviert ihn jedoch schlussendlich dazu, sich endgültig von seinem Dämon zu befreien und er beschließt, dem tugendhaften Fräulein von Scuderi das schönste seiner Kunstwerke zu senden. Doch da bricht das Dämonische wiederum über ihn herein, so dass Olivier sich Sorgen um das Leben des Fräuleins machen muss:

Die Worte erfüllten mich mit Entsetzen. Nun wusst ich, dass sein irrer Geist wieder erfasst war von dem abscheulichen Mordgespenst, dass des Satans Stimme wieder laut worden von seinen Ohren. Ich sah Euer Leben bedroht von dem verruchten Mordteufel.
(HOFFMANN 2002: 61)

Als Cardillac seine letzte Tat begeht, wird er vom Offizier getötet. Sein Schicksal erweist sich als unentrinnbar und sein Weg vorgezeichnet. Die Frage nach Cardillacs Tatmotiv einerseits und nach der Quelle seiner künstlerischen Begabung andererseits erscheint letztendlich als nicht beantwortbar.

3 Jean-Baptiste Grenouille

Im Mittelpunkt des Romans *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* steht Jean-Baptiste Grenouille. Er wurde am 17. Juli 1738 in Paris „am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“ (SÜSKIND 1985: 6) geboren und starb am 29. Juni 1767. Schon im ersten Kapitel wird er „zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten“ (SÜSKIND 1985: 4) seiner Epoche gezählt. Dieses talentierte Scheusal bekommt als Kind keine Liebe. Dieser Sachverhalt trägt dazu bei, dass er nicht imstande ist, die Liebe wahrzunehmen und auch zu geben (vgl. BERNSMEIER 2005: 31). „Grenouille ist für die Gesellschaft so gut wie nicht existent“ (BARBETTA 2002: 115). Deswegen hat der Protagonist keine engen Bindungen zu seinen Mitmenschen. Alle Personen, bei denen er empfangen wird oder zu denen er Kontakt hat, werden nur für seine Zwecke

in Anspruch genommen. Er geht so lange mit ihnen um, bis er die Entscheidung trifft, weiterzugehen (vgl. BARBETTA 2002: 117).

Baldini, Taillade-Espinasse, Madame Arnulfi und Druot: Sie sind allesamt Instrumente im Leben Grenouilles, nicht anders als Pipette, Kessel, Alambic und Destillierbottich. Wenn er weiterzieht [...] und die entsprechende Nebenfigur zurückläßt (sic), dann stirbt sie in der Regel einen absurden Tod (BARBETTA 2002: 117).

Grenouille zeichnet sich auch durch seinen missgebildeten Körper aus:

Im Verlauf seiner Kindheit überlebte er die Masern, die Ruhr, die Windpocken, die Cholera, einen Sechsmetersturz in einen Brunnen und die Verbrühung der Brust mit kochendem Wasser. Zwar trug er Narben davon und Schrunde und Grind und einen leicht verkrüppelten Fuß, der ihn hatschen machte, aber er lebte. Er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck, der still auf einem Baum sitzt und von einem winzigen Blutströpfchen lebt, das er vor Jahren erbeutet hat (SÜSKIND 1985: 26).

Im Laufe der Zeit bekommt Grenouilles Körper viele neue Verunstaltungen, die das Ergebnis von verschiedenen Krankheiten, Verletzungen und Verätzungen sind (vgl. BERNSMEIER 2005: 31). Ein Beispiel dafür ist der Milzbrand, „eine gefürchtete Gerberkrankheit“ (SÜSKIND 1985: 40) die er bekam.

Entgegen aller Erwartung jedoch überstand Grenouille die Krankheit. Ihm blieben nur die Narben der großen schwarzen Karbunkel hinter den Ohren, am Hals und an den Wangen, die ihn entstellten und noch häßlicher (sic) machten, als er ohnehin schon war. (SÜSKIND 1985: 40)

Die missgebildete Figur Grenouilles hebt das Monsterhafte seiner Person hervor, das wiederum „an die ursprüngliche menschliche Kreatürlichkeit“ (BARBETTA 2002: 125) erinnert.

Außer dem Monsterhaften ist im Falle von Grenouille auch das Teuflische festzustellen. Davon zeugt u. a. sein Klumpfuß, der als Attribut des Teufels gilt. Obwohl diese Eigenschaft des Protagonisten auf die teuflischen Elemente in seiner Natur hinweist, muss jedoch darauf aufmerksam gemacht werden, dass sie nur die bleibende Spur eines „Sechsmetersturz[es] in einen Brunnen“ (SÜSKIND 1985: 26) ist. Grenouille ist aber vor allem die Person, die den Tod verbreitet (vgl. BARBETTA 2002: 130). Als der noch unbekannte Mörder von 25 Mädchen wird er folgendermaßen wahrgenommen:

Er war grausamer als die Pest, denn vor der Pest konnte man fliehen, vor diesem Mörder aber nicht, wie das Beispiel Richis' bewies. Er besaß offenbar überirdische Fähigkeiten. Er stand ganz gewiß (sic) mit dem Teufel im Bund, wenn er nicht selbst der Teufel war (SÜSKIND 1985: 269)

und „[d]ie Sache mit dem vermuteten Klumpfuß bestärkte freilich die Ansicht, es handle sich bei dem Täter um den Teufel selbst, und schürte deshalb eher die Panik in der Bevölkerung [...]“ (SÜSKIND 1985: 271).

Jean-Baptiste Grenouille besitzt jedoch zwei andere Eigenschaften, die ihn von anderen Menschen unterscheiden. Das sind der perfekte Geruchssinn und die Geruchlosigkeit. Dank dem perfekten Geruchssinn ist er imstande, alle Subjekte und Objekte zu erkennen und in kleinste Geruchsteilchen zu zerlegen (vgl. BARBETTA 2002: 119).

Mit sechs Jahren hatte er seine Umgebung olfaktorisch vollständig erfaßt (sic). Es gab im Hause der Madame Gaillard keinen Gegenstand, in der nördlichen Rue de Charonne keinen Ort, keinen Menschen, keinen Stein, Baum, Strauch oder Lattenzaun, keinen noch so kleinen Flecken, den er nicht geruchlich kannte, wiedererkannte und mit der jeweiligen Einmaligkeit fest im Gedächtnis verwahrte. Zehntausend, hunderttausend spezifische Eigengerüche hatte er gesammelt und hielt sie zu seiner Verfügung, so deutlich, so beliebig, daß (sic) er sich nicht nur ihrer erinnerte, wenn er sie wieder roch, sondern daß (sic) er sie tatsächlich roch, wenn er sich ihrer wieder erinnerte; ja, mehr noch, daß (sic) er sie sogar in seiner bloßen Phantasie untereinander neu zu kombinieren verstand und dergestalt in sich Gerüche erschuf, die es in der wirklichen Welt gar nicht gab. Es war, als besäße er ein riesiges selbsterlerntes Vokabular von Gerüchen, das ihn befähigte, eine schier beliebig große Menge neuer Geruchssätze zu bilden [...] (SÜSKIND 1985: 32-33).

Der perfekte Geruchssinn von Grenouille und seine olfaktorische Wahrnehmung der Wirklichkeit haben zur Folge, dass die Entwicklung der anderen Sinne des Protagonisten beeinträchtigt wurde. Seine Augen benutzte er z. B. zum ersten Mal absichtlich, als er Jugendlicher war. Sie sollten ihm damals das bestätigen, was er früher roch:

Und so geschah es, daß (sic) Grenouille zum ersten Mal in seinem Leben seiner Nase nicht traute und die Augen zuhelfe nehmen mußte (sic), um zu glauben, was er roch. Die Sinnesverwirrung dauerte freilich nicht lange. Es war tatsächlich nur ein Augenblick, den er benötigte, um sich optisch zu vergewissern und sich alsdann desto rückhaltloser den Wahrnehmungen seines Geruchssinns hinzugeben (SÜSKIND 1985: 51).

Auch die sprachliche Entwicklung von Grenouille weist Schwierigkeiten auf. Da er die sich in der Wirklichkeit abspielenden Prozesse nur mit Hilfe des Geruchssinns in sein Bewusstsein aufnehmen kann, hat er Probleme mit der Aneignung von Abstrakta (vgl. BERNSMEIER 2005: 31).

Mit Wörtern, die keinen riechenden Gegenstand bezeichneten, mit abstrakten Begriffen also, vor allem ethischer und moralischer Natur, hatte er die größten Schwierigkeiten. Er konnte sie nicht behalten, verwechselte sie, verwendete sie noch als Erwachsener

ungern und oft falsch: Recht, Gewissen, Gott, Freude, Verantwortung, Demut, Dankbarkeit usw. – was damit ausgedrückt sein sollte, war und blieb ihm schleierhaft.
(SÜSKIND 1985: 31)

Aus diesem Grund spielen solche abstrakten Begriffe im Leben von Grenouille keine wesentliche Rolle. Überhaupt misst er der Sprache keine besondere Bedeutung bei. Er benutzt sie nur selten (vgl. BERNISMEIER 2005: 31). Auch das Schreiben ist für ihn unwichtig. „Er lernte ein bißchen (sic) buchstabieren und den eignen Namen schreiben, sonst nichts“ (SÜSKIND 1985: 34). Für Grenouille zählen nur die Gerüche. Dank ihnen ist er imstande, die ihm umgebende Wirklichkeit wahrzunehmen und bestimmte Phänomene in seinem Gedächtnis zu behalten.

Obwohl für den Protagonisten die Gerüche den Sinn seiner Existenz darstellen, zeichnet er sich selbst durch die Geruchlosigkeit aus:

Er jedoch roch nichts. Er roch auch nichts unter seiner Achsel, nichts an den Füßen, nichts am Geschlecht, zu dem er sich, so weit es ging, hinunterbeugte. Es war grotesk: Er, Grenouille, der jeden anderen Menschen meilenweit erschnuppeln konnte, war nicht imstande, sein weniger als eine Handspanne entferntes eigenes Geschlecht zu riechen!
(SÜSKIND 1985: 164)

Da Grenouille geruchlos ist, haben viele Menschen Angst vor ihm, wie z. B. die Amme Jeanne Bussie, die aus der Geruchlosigkeit Grenouilles darauf schließt, dass er vom Teufel besessen ist (vgl. SÜSKIND 1985: 13). Die anderen dagegen bemerken ihn nicht, weil er ohne menschlichen Duft für sie unsichtbar ist, fast wie ein Gespenst (vgl. BARBETTA 2002: 121).

Für den geruchlosen Protagonisten ist sein Selbsterhaltungswille charakteristisch (vgl. BERNISMEIER 2005: 31). Er drückt sich darin aus, dass Grenouille trotz seiner schwierigen Existenz immer sein Ziel vor den Augen hat. „Er wollte sich [...] den Geruch der Menschen aneignen, den er selber nicht besaß“ (SÜSKIND 1985: 181). Jean-Baptiste strebt also danach, das perfekte Parfum zu schaffen. Zu diesem Zweck tötet er vorsätzlich 25 schöne Jungfrauen und er benutzt ihre Düfte als einzelne Komponenten seines einzigartigen Parfums (vgl. BARBETTA 2002: 119). Grenouille ist daran nicht interessiert, ein gewöhnlicher Parfumeur zu werden (vgl. BARBETTA 2002: 114). „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. Und er wußte (sic), daß (sic) dies in seiner Macht stand“ (SÜSKIND 1985: 189).

Grenouilles Ziel besteht also darin, ein Genie zu werden. Bei der Realisierung seiner Absicht geht er skrupellos vor. Er hat keine moralischen Bedenken, die ihn von der Ermordung der Mädchen abhalten könnten. In seinem Wertesystem hat das menschliche Leben keine Bedeutung. Sein höchster Wert ist die Selbstverwirklichung (vgl. BERNISMEIER 2005: 32), die ihm den Ruf „de[s] größte[n] Parfumeur[s] aller

Zeiten“ (SÜSKIND 1985: 55) und „de[s] größte[n] Parfumeur[s] der Welt“ (SÜSKIND 1985: 234) sichern sollte.

4 Schwarze Romantik gegen dunkle Seite der Aufklärung

Beide Protagonisten – geniale Künstlermörder gelten in der Geschichte als Außenseiter, die sich als Lebensziel die Suche nach dem Ideal gesetzt haben. Schon bei der Analyse der Personenkonstellation lässt sich mit Sicherheit eine intertextuelle Verknüpfung feststellen. Die Intertextualität bezeichnet in diesem Sinne:

die Beziehung(en), die Texte untereinander haben. Traditionell werden darunter erkennbare Verweise auf ältere, ebenfalls literarische Texte gefasst. Mit dem Poststrukturalismus wurde der Begriff erweitert und zur Bezeichnung sämtlicher Relationen zwischen Texten. (GEISTESWISSENSCHAFTEN ONLINE)

Nach Harold Bloom kann die Intertextualität als die Relation zwischen den Texten verstanden werden. Nach seiner Auffassung handelt es sich dabei um eine diachrone Relation zwischen einem Schriftsteller und der Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern (vgl. <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/intertextualitaet.html>).

Im Falle der analysierten Texte beruhen die intertextuellen Vorgehensweisen auf folgenden Erscheinungen:

- Bezugnahme auf spezifische Epochen (Gegenüberstellung von Aufklärung und Romantik),
- gattungsspezifische Leseart (beide Texte können entweder als phantastische Werke oder als Texte im Zentrum derer Künstlerfiguren/Genies stehen, gelesen werden),
- Anspielungen an Protagonistenkonzeption (Grenouille versus Cardillac).

Die Intertextualität bezüglich der besprochenen Werke könnte hier jedoch mit Hilfe der Theorie von Gérard Genette neu definiert werden: Da sich für Genette die Intertextualität eher auf die Verweisformen: Zitat, Plagiat und Anspielung beschränkt, plädiert er dafür, die intertextuellen Bezüge als Transtextualität zu bezeichnen. Dabei handelt es sich um eine generelle Relation zwischen Texten, die als eine Wendung des Textes an den Prätext verstanden werden soll. Demnach wird das später erschienene Werk nur dann voll verständlich, wenn die Beziehung zum Prätext erkannt und in die Interpretation einbezogen wird.

(Vgl. <http://www.geisteswissenschaften.fuberlin.de/v/littheo/glossar/intertextualitaet.html>.)

Der Sinn des Romans von Süskind lässt sich daher erst dann richtig entziffern, wenn man sich dessen Bezüge zu E.T.A. Hoffmanns Novelle bewusst wird. Diese vertikale Vorgehensweise scheint für beide Werke am meisten gerecht zu sein: wenn die intertextuellen Aspekte beider Werke als Transtextualität definiert werden können, behält nicht nur Hoffmanns Novelle, sondern auch der Roman von Süskind seine eigene Identität und kann demnach als Nachfolgewerk und Nachlass vom großen Romantiker interpretiert werden. Diese intertextuellen Aspekte können nicht nur als rein literarische Phänomene ausgelegt werden. Eine besonders große Aufmerksamkeit soll auch auf den kulturellen Hintergrund gelenkt werden. Vielleicht entsprechen die analysierten Werke nicht den allgemein geltenden Definitionen der Trans- oder Interkulturalität, die eine Mischung zwischen den aus verschiedenen Kulturräumen stammenden Elementen voraussetzen. Nach der Meinung der Autoren des vorliegenden Beitrags lassen sie sich jedoch die Texte von Hoffmann und Süskind mit Hilfe des Begriffes „vertikale Transkulturalität“ bezeichnen. Demnach schöpft Süskind aus dem kulturellen Vermächtnis des deutschsprachigen Kulturraumes und macht dadurch das Hoffmannsche Werk nach fast 170 Jahren nicht nur in der europäischen Kultur, sondern auch in der ganzen Welt wieder lebendig.

Das grauenhafte Geschehen um Cardillac's Mutter sei die Basis für die Darstellung und Funktion des „ideellen Irrtums“ (DETERDING 2007: 171). Bei Cardillac ist von einem Ideal zu sprechen, wenn man dies auf sein Kunstwerk zurückführt: der Schmuck erscheint ihm so, wie der reiche Geliebte der Mutter erschien. Er sei auch von dem Ideal selbst verfolgt: er ist bereit, seinetwillen zu morden. Sein Ideal „des Besitzes eines höchsten Gutes, nämlich Gold und Schmuck, das in Wahrheit als verderbliche Leidenschaft im unglücklichsten Moment des Lebens der Mutter als Fluch in ihn gelegt wurde“ (DETERDING 2007: 171) stehe eben für die poetische Position des ideellen Irrtums im Werk. Dieser geschehe aus dem intensiven Wunsche heraus, der einen falschen Glauben an das Ideal manifestiert. Dieser Wunsch ist

ein Gegenpol, er ist die genaue Umkehrung des echten Glaubens, weil er auf dem Unechten aufbaut. [...] Er gehört nicht in die Sinnfigur ‚Glaube – Liebe – Erkenntnis‘. Die Bedingung seiner Möglichkeit ist nicht echter Glaube, nicht echte Liebe – und vor allem nicht die Erkenntnis, sondern umgekehrt eben der Irrtum. Nur, wer im Irrtum ist, zugleich diesen Irrtum mit der Unbedingtheit des echten Glaubens vertritt und danach handelt, der ist in Gefahr zu entarten und in das Dämonische abzugleiten. (DETERDING 2007: 171-172)

So wird auch Cardillac zum Objekt des falschen Glaubens: das Dämonische kann von Außen in ihn eindringen. Der falsche Glaube bildet ein Tor für diesen Dämon: „Das ‚höhere Wesen‘ von Diamanten ist in Wahrheit kein höheres, ist es nicht im Sinne des ‚höheren Seins‘ und der ‚ewigen Macht‘, sondern ist im Gegenteil ein

Produkt der ‚dunklen Macht‘“ (DETERDING 2007: 172). Wenn also Cardillac seinen Schmuck formt, so wird er zugleich selbst von dem Dämonischen geformt, das durch seine Kunstwerke immer stärker in ihn eindringt und sein Inneres erfüllt.

Grenouille gelingt es, sein Lebensziel zu erreichen. Er schafft das vollkommene Parfum, das ihm nicht nur einen menschlichen Körpergeruch gibt, sondern auch die Liebe der anderen und vor allem die Herrschaft über die Menschen garantiert. Dabei wird jedoch das Menschliche außer Acht gelassen und nur das Instinktive beachtet (vgl. BERNSMEIER 2005: 32). „Grenouille erreicht den Gipfel seiner Könnerschaft und den seiner Pervertierung gleichzeitig“ (BARBETTA 2002: 115). Aus diesem Grund kann er als Vertreter der dunklen Seite der Aufklärung gelten, der als gefühlloser und gewissenloser Psychopath fungiert. Demnach repräsentiert Grenouille

das Dämonische, Triebhafte und Destruktive, das Andere der Vernunft, das aus dem Unbewußten (sic) umso mächtiger hervordrängt, je mehr es zuvor aus dem Bewußtsein (sic) verbannt wurde. Wie destruktiv die unterdrückte innere Natur des Menschen werden kann, wenn sie sich gewaltsam Bahn bricht, zeigt das Beispiel Grenouille auf erschreckende Weise. (PFEIFFER 1999: 351)

Die Frage nach der Identität Grenouilles, und damit zum Teil nach seiner Schuld vs. Unschuld, bleibt jedoch unbeantwortet: wer der Protagonist in Wirklichkeit ist, erfährt letztendlich weder der Leser noch Grenouille: „Und mochte er auch vor der Welt durch sein Parfum erscheinen als ein Gott – wenn er sich selbst nicht riechen konnte und deshalb niemals wüsste, wer er sei, so piff er drauf, auf dir Welt, auf sich selbst, auf sein Parfum“ (SÜSKIND 1985: 301).

Literatur:

Primärliteratur

HOFFMANN, E.T.A. (2002): Das Fräulein von Scuderi. Stuttgart: Philipp Reclam.
SÜSKIND, Patrick (1985): Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes.

Sekundärliteratur

BARBETTA, María Cecilia (2002): Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman ‚Das Parfum‘. Würzburg: Königshausen & Neumann.
BERNSMEIER, Helmut (2005): Patrick Süskind. Das Parfum. Lektüreschlüssel. Stuttgart: Philipp Reclam.
BÖNNIGHAUSEN, Marion (1999): E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann/Das Fräulein von Scuderi. München: Oldenbourg Schulbuchverlag.
DETERDING, Klaus (2007): Hoffmanns Erzählungen – eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann.
HERWIG, Henriette (2004): Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik. Medizingeschichte und Rechtshistorie in Hoffmanns Erzählung. In: Interpretationen. E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Philipp Reclam. S. 199-211.
KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ, Beata (2012): Das Fräulein von Scuderi von E.T.A. Hoffmann – zum Verhältnis zwischen Realem und Dämonischem. In: Roczniki Humanistyczne, Heft 5: Neofilologia, Band LX (2012). Lublin: Wydawnictwo KUL. S. 225-247.
PFEIFFER, Joachim (1999): Vom Größenwahn zum Totalitarismus. Die Konstruktion des Genies in Patrick Süskinds Roman ‚Das Parfum‘. In: Größenphantasien. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Band 18. Hrsg. v. Johannes Cremerius u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 341-355.

Internetquellen:

<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/intertextualitaet.html>
[Stand 31.03.2016]