



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



**POSTMODERNE SONDERLINGE
“DIE DEMONTAGE DES PROTAGONISTEN”**

Doktora Tezi

Gülsüm ATAHAN

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**İZMİR
2023**

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**POSTMODERNE SONDERLINGE
“DIE DEMONTAGE DES PROTAGONISTEN”**

Doktora Tezi

Gülsüm ATAHAN

**Tez Danışman:
Prof. Dr. Saniye UYSAL ÜNALAN**

**Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Alman Dili ve Edebiyatı Doktora Programı**

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Postmoderne Sonderlinge- “Die Demontage des Protagonisten” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Gölsüm ATAHAN



Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich während des Arbeitsprozesses dieser Dissertation wissenschaftlich und persönlich unterstützt haben. Ich bedanke mich erst sehr herzlich bei meiner Doktormutter Prof. Dr. Saniye Uysal Ünalın, die mit der Übernahme der Betreuung dieser Arbeit mich ab Januar 2022 mit ihren Vorschlägen, konstruktiven Kritiken, intensiven Korrekturarbeiten und ihrer freundlichen Art unterstützt hat. Ohne ihre Betreuung und Zusammenarbeit hätte ich diese Arbeit auf keinen Fall beenden können. Ich danke auch Doç. Dr. Yücel Aksan für ihre fachliche Betreuung zwischen den Jahren 2017 und 2022 und ihre Beiträge zu dieser Dissertation. Ein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Nevzat Kaya, der mir die Motivation zu dem Thema dieser Dissertation gegeben hat und mich fachlich unterstützt hat. Ich möchte mich für das Vertrauen, die Hilfsbereitschaft und den Beistand bedanken.

Ich möchte ebenfalls meinen Dank allen meinen akademischen Lehrerinnen und Lehrern aussprechen, die mir während meines ganzen Studiums fundamentale Kenntnisse vermittelt haben.

Vom ganzen Herzen möchte ich meinem Mann Gökçe danken, der nie sein Vertrauen in mich verloren und mich auf diesem Weg liebevoll unterstützt hat.

Ich bedanke mich auch bei meiner besten Freundin Gülcan, die mir während der Arbeits- und Schreibphase dieser Dissertation Kraft und Mut gegeben und mich unterstützt hat.

Zuletzt möchte ich mich bei mir bedanken, weil ich trotz zahlreicher gesundheitlicher Probleme, ökonomischer Schwierigkeiten, Hinderungen sowie ganzer Enttäuschungen nie aufgegeben und schließlich meinen Traum verwirklicht habe.

Gülsüm ATAHAN

2023

ÖZET

Bu çalışmada “kahramanlık” kavramının, postmodern olarak tanımlanan “Koku” ve “Uykunun Kardeşi” romanlarında, “koku alma” ve “işitme” duyuları üzerinden nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiği incelenmektedir. Çalışmada her iki romanın başkahramanının birer anti-kahraman olduğu sahip oldukları insan üstü koku alma ve işitme duyuları ön plana çıkarılarak anlatılmakta, bu duyuların Aydınlanmanın “güvenilir” olarak kaydettiği görme duyusunun karşısına yerleştirilmekte ve böylece bir Aydınlanma eleştirisine hizmet ettikleri dile getirilmektedir. Bu bağlamda görme duyusu, aklın ve bilimin temsilcisi olarak Aydınlanmanın bir ürünü olan klasik kahramanı ile ilişkilendirilirken, koku alma ve işitme duyularının duygu, içgüdü, bilinçaltı gibi Aydınlanmanın reddettiği, Postmodernitenin ise anti-kahramanlık üzerinden ön plana çıkardığı kavramlar ile yakın ilişkisi ele alınmaktadır. Böylece postmodern kahramanlar üzerinden Aydınlanma öncesine sembolik bir geri dönüşün olduğu ele alınmaktadır.

Çalışmanın amacı, baskın kültürün dayattığı tek tip düşünce ve kalıpların toplumda ne gibi sorun ve çıkmazlara neden olduğu, kültürel olarak bastırılan, yok sayılan ve ötekileştirilen unsurların edebi metinde kullanılma biçimiyle nasıl görünür hale getirilebileceğini ve söz konusu karşıt söylemlerin/unsurların bir araya getirilmesinin toplumda bir entegrasyon ve kültürel yenilenmeye imkân sağlayabileceğini göstermektir. Bu bağlamda, “Koku” ve “Uykunun Kardeşi” romanları Hubert Zapf’ın “Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat” kuramı bağlamında incelenmektedir. Zapf’ın bu kuramı Üçlü İşlev Modeli olarak da bilinmekte ve “Kültür Eleştirel Üstsöylem”, “Kurmaca Karşıt Söylem” ve “Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık” basamaklarından oluşmaktadır.

Zapf’ın kuramına göre incelenen bu postmodern romanlarda, görme duyusu ile birlikte konunun geçtiği mekanlar ve orada yaşayanlar “Kültür Eleştirel Üst Söylem” başlığı altında incelenmekte ve Friedrich Nietzsche’nin ‘apollinik’ olarak adlandırdığı, Aydınlanmacı kültürü temsil eden unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Romanlardaki koku alma ve işitme duyuları ile postmodern anti-kahramanlar “İmajinatif Karşıt Söylem” başlığı altında, Nietzsche’nin ‘diyonizyak’ olarak isimlendirdiği, doğanın temsilcisi birer unsur olarak ele alınmaktadır. “Uzlaştırmacı Söylemlerarasılık” ta ise söz konusu apollinik ve diyonizyak unsurlar bir araya gelmekte, bu durum apollinik düzenin

yıkılmasına veya başkahramanların sembolik ölümlerine sebep olabilmektedir. Söz konusu bu yıkımlar ve ölümler ise kültürel bir yenilenmeyi ifade etmektedir.

Anahtar Kelimler: Anti-kahraman, Anti-kahramanlık, Postmodern, Patrick Süskind, Robert Schneider, Üçlü İşlev Modeli, Duyular, Koku, İşitme/Duyma.



ABSTRACT

In this study, it is examined how the concept of “heroism” has undergone a change and transformation through the senses of “smell” and “hearing” in the novels *Perfume* and *Brother of Sleep* which are defined as postmodern works. In the study, it is clearly explained that the protagonists of both novels are anti-heroes who have superhuman senses of smell and hearing, and these senses are placed against the sense of vision accepted as “reliable” by the Enlightenment and thus serve as a criticism of the Enlightenment. In this context, the sense of sight, as a representative of the mind and science, is associated with the classical hero, which is a product of the Enlightenment. On the other hand, the senses of smell and hearing are discussed concerning concepts such as emotion, instinct, and the subconscious, which were rejected by the Enlightenment but highlighted through anti-heroism by the Postmodernism. Thus, it is discussed that there is a symbolic return to the pre-Enlightenment through postmodern heroes.

The study aims to show what kind of problems and dilemmas the uniform thoughts and patterns imposed by the dominant culture cause in the society, how the culturally suppressed, ignored, and marginalized elements can be made visible with the form used in the literary text, and how the combination of these opposing discourses/elements can provide an integration and cultural renewal in the society. In this context, the novels *Perfume* and *Brother of Sleep* are examined in the context of Hubert Zapf’s “Literature as Cultural Ecology” theory. This theory of Zapf is also known as the Triple Function Model and consists of the steps of Culture-Critical Metadiscourse, Imaginative Counter-Discourse, and Reintegrative Interdiscourse.

In these postmodern novels, which are examined according to Zapf’s theory, along with the sense of vision, the places where the subjects of the novels take place and the people living there are examined under the title of “Culture-Critical Metadiscourse” and considered as elements representing the culture of the Enlightenment, which Friedrich Nietzsche calls “apollonian”. The senses of smell and hearing and postmodern anti-heroes in the novels are considered as representatives of nature, which Nietzsche calls “Dionysian” under the title of “Imaginative Counter-Discourse”. “Reintegrative Interdiscourse”, on the other hand, brings together the aforementioned Apollonian and

Dionysian elements, which can cause the collapse of the Apollonian order or the symbolic deaths of the protagonists. These devastations and deaths represent a cultural renewal.

Keywords: Anti-hero, Anti-heroism, Postmodern, Patrick Süskind, Robert Schneider, Triple Function Model, Senses, Smell, Hearing.



Inhaltsverzeichnis

Özet	I
Abstract	III
Abkürzungen	VI
Einleitung	1
1.1.Der Selbsterkenntnisprozess des Menschen und die Geburt des Heros.....	9
1.2.Heroismus	16
1.3.Das Abenteuer des Heros bei Joseph Campbell	26
2. Postmoderne und Antiheroismus	31
2.1.Die Vorläufer der Postmoderne: Schopenhauer, Nietzsche, Freud	31
2.2.Die Postmoderne als Gegenpol der Moderne	35
2.3.Das Ende der Metaerzählungen	47
2.4.Antiheroismus aus einer postmodernen Perspektive	49
3. Literatur als kulturelle Ökologie: Das triadische Funktionsmodell von Hubert Zapf:	59
4. "Riechen" und "Hören" als Zeichen der Regression in den Romanen <i>Das Parfum</i> und <i>Schlafes Bruder</i>	65
4.1. <i>Das Parfum</i> und <i>Schlafes Bruder</i> als kulturkritischer Metadiskurs.....	66
4.2. <i>Das Parfum</i> und <i>Schlafes Bruder</i> als imaginativer Gegendiskurs	92
4.3.„Das Parfum“ und „Schlafes Bruder“ als reintegrativer Interdiskurs	130
Schluss	135
Literaturverzeichnis	139
Lebenslauf	149

Abkürzungen

bzw.: beziehungsweise

d.h.: das heißt

ebd.: ebenda

etc.: et cetera

Hg.: Herausgeber

S.: Seite

vgl.: vergleiche

z. B.: zum Beispiel



Einleitung

Der „Heros“ ist so alt wie die Geschichte der Menschheit. C.G. Jung erläutert in *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, dass der Held als ein Archetyp im Menschheitsgedächtnis verankert ist. Der Archetyp des Helden, der nach Jung im Hinblick auf seinen Lebenslauf als „Vorläufer der Menschheit“¹ gilt, wird später von Erich Neumann in *The Origins and History of Consciousness* als eine Folge der Entwicklung der Selbsterkenntnis und des Ich-Bewusstseins weiterentwickelt. Nach der Leseart von Neumann erscheint der Held in der Zeit einer vorrationalen Ära, in der der Mensch unbewusst war, als der sterbliche Paredros (Liebhaber), der bei der unsterblichen Göttin der Fruchtbarkeit der Erde dient. Nach der Entwicklung des Bewusstseins mutiert der Paredros zum Heros, der gegen die Natur kämpft. In diesem Rahmen datiert Neumann die Entstehung des Heros in der Entwicklung der Selbsterkenntnis und des Bewusstseins des Menschen². In diesem Zusammenhang ist der Heros derjenige, der gegen die Natur, das Unbewusstsein sowie die Frau kämpft und der Kultur und dem Patriarchat dient. Kellermann erläutert, dass die Bedeutung des Begriffs ‚Heros‘ Repräsentant und Diener ist und dessen Wurzel aus „schützen und dienen“³ stammt. Johann Heinrich Zedler bezeichnet den Helden folgenderweise:

„Held, lat. Heros, ist einer, der von der Natur mit einer ansehnlichen Gestalt und ausnehmender Leibes-Stärcke begabet, durch tapffere Thaten Ruhm erlanget, und sich über den gemeinen Stand derer Menschen erhoben.“⁴

Während der Heros früher mit seiner Kraft und Tapferkeit bekannt war, wird er später mit seinem „Verstand“ und seiner „Weisheit“ erkannt, wie Odysseus, Nathan in *Nathan der Weise*, Wilhelm Meister in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Innerhalb der Zeit mutiert der Heros zum Antihelden. Der Antiheld entwickelt sich als ein Gegenentwurf zum aufgeklärten/patriarchalen Heros. In diesem Zusammenhang repräsentiert der

¹ Isabelle Meier: *Der klassische, gebannte und negative Held: Heldenbilder im Wandel der letzten 100 Jahre*, Analytische Psychologie, Heft 179, 2015, S. 9-26, hier: S. 3.

²Erich Neumann: *The Origins and History of Consciousness*, London 1989, S. 138.

³Ron Kellermann, *Die Heldenreise – Teil 4: Die Archetypen*, online unter: <https://filmschreiben.de/die-heldenreise-teil-4/>, [letzter Zugriff: 11.02.2022].

⁴ Johann Heinrich Zedler: „Held“ in: *Grosses vollständiges-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* [...] 64 Bde. Halle, Leipzig 1732-1754, Bd. 12, S. 1214 zitiert nach Nikolas Immer/ Mareen Marywyck: *Ästhetischer Heroismus Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Berlin 2013, S. 16.

Antiheld das Gegenteil des Heros. Der Grund dafür liegt in dem Wandel der Weltanschauung, der mit den Denk- und Wirklichkeitsumstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg herauskommt. Der Held/Antiheld wird in der Literatur als Synonym des Protagonisten verwendet.

In der vorliegenden Arbeit wird der Wandel des erläuterten Helden-Konzepts in den als postmodern klassifizierten Romanen *Das Parfum* von Patrick Süskind und *Schlafes Bruder* von Robert Schneider untersucht. Dabei werden die Sinne "Riechen" und "Hören" als wichtige Analysekatoren zur Anwendung gebracht. Der Geruchssinn sowie der Hörsinn stehen dem Sehen gegenüber, der auf symbolischer Ebene den Verstand und die Aufklärung repräsentiert. Es wird dargestellt, inwiefern der Geruchs- sowie Hörsinn eine enge Beziehung zum Unterbewusstsein, zu den Emotionen sowie zur vorrationalen Ära haben. Dass die ‚postmodernen‘ Protagonisten in den genannten Romanen einen hochentwickelten Riech- und Hörsinn haben, bedeutet in diesem Rahmen, dass es in den Romanen um eine symbolische Rückkehr über diese Sinne zu der Zeit vor der aufgeklärten Kultur geht. In diesem Sinne soll gezeigt werden, dass die Romane von Süskind und Schneider eine Aufklärungskritik zur Sprache bringen.

In der vorliegenden Arbeit wird die Aufklärung nicht als eine literarische Epoche in den Blick genommen, die zeitlich bestimmt ist, sondern als ein ideologisches und politisches Projekt, das grundsätzlich im Zeichen von Verstand und Fortschritt steht. In diesem Rahmen wird die Aufklärung hier mit dem Übergang von der Natur zur Kultur, vom Unbewusstsein zum Bewusstsein, vom Matriarchat zum Patriarchat, vom Mythos zum Logos verknüpft.

Im ersten theoretischen Kapitel wird die Beziehung zwischen dem Selbsterkenntnisprozess des Menschen und der Geburt des Heros ausgehend von den kulturwissenschaftlichen Begriffen "Natur" und "Kultur", die gegenseitige Weltanschauungen in der menschlichen Geschichte repräsentieren, erläutert. Es wird zum Ausdruck gebracht, dass der Selbsterkenntnis- und Bewusstseinsprozess des Menschen zu der Entstehung des Heros führen. In diesem Rahmen wird dargestellt, inwiefern der Heros ein Produkt und Repräsentant der aufgeklärten Kultur sowie des Patriarchats ist. Unter dem Titel "Heroismus" wird der Heros in Bezug auf die mythologischen und literarischen Helden dargestellt. Im Unterkapitel "Das Abenteuer des mythologischen

Heros“ wird das Muster der klassischen Helden von Joseph Campbell beschrieben, damit in den folgenden Kapiteln die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den mythologischen, klassischen und postmodernen Helden erkennbar werden.

Im zweiten theoretischen Kapitel geht es um die Postmoderne und den Antiheroismus. Unter dem ersten Titel wird erläutert, aus welchem Grund Arthur Schopenhauer, Wilhelm Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud als Vorläufer der Postmoderne gelten. Der Grund dafür wird darin gesehen, dass die Metaerzählungen der Moderne bereits von diesen Denkern in Frage gestellt werden. Sodann wird die Postmoderne als Epoche definiert und ihre Unterscheide zum Projekt der Aufklärung erläutert. In dem Abschnitt “Antiheroismus aus einer postmodernen Perspektive” wird das Konzept des Antiheroismus als Gegenentwurf zum Heroismus dargestellt. Das Konzept des Antiheroismus, das eine Ablösung der “klassischen, modernen National- und Mythenhelden von Antihelden”⁵ darstellt, wird anhand von mythologischen und literarischen Antihelden erläutert. Es wird somit beschrieben, dass wir heute in einem postheroischen Zeitalter leben und die klassischen Helden, die die patriarchale aufgeklärte Kultur repräsentieren und ihre Werte auferlegen, ihre Gültigkeit verloren haben. Stattdessen erscheint heute ein neues Heldenkonzept, das die Weltanschauungen der heutigen Menschen vertritt und ihre Probleme darstellt.

Im dritten Kapitel geht es um den methodischen und theoretischen Ansatz der vorliegenden Arbeit. Hier wird gezeigt, wie die Betrachtungsweise der Ökologie von der Kulturwissenschaft übernommen wird und somit das Naturhafte und Kulturelle zusammengestellt werden. Die Theorie von Hubert Zapf wird hier in ihren Grundzügen vorgestellt. Laut Zapf haben die Natur und Kultur einen engen Zusammenhang, obwohl sie einander gegenüberstehen. Ausgehend davon stellt Zapf “das triadische Funktionsmodell” vor, in dem er die Literatur als einen “kulturkritischen Metadiskurs”, “imaginativen Gegendiskurs” und “integrativen Interdiskurs” betrachtet.

Im letzten Kapitel werden die Romane *Das Parfum* von Patrick Süskind und *Schlafes Bruder* von Robert Schneider im Hinblick auf die Darstellung des Riech- und

⁵ Nina Schumacher: *Soziologische Theorien der Postmoderne- ein Überblick zu Baumann und Lyotard*, 2005, S.2, online unter: <https://www.grin.com/document/122376> [letzter Zugriff: 30.12.2022].

Hörsinns analysiert. Im Unterkapitel “Die Literatur als kulturkritischer Metadiskurs” werden die Elemente der dominanten Kultur in den Romanen festgestellt und ihre negativen Seiten dargestellt. Unter dem Kapitelabschnitt “Die Literatur als imaginativer Gegendiskurs” werden die beiden Romane daraufhin untersucht, wie der Riech- und Hörsinn einen Gegenpol zur Kultur darstellen, d.h. inwiefern diese Sinne das Unterdrückte und “kulturell Ausgegrenzte”⁶ repräsentieren. Gefragt wird danach, wie die Antihelden der Romane eine Kulturkritik artikulieren. Schließlich wird im letzten Schritt in Anlehnung an Zapfs Modell “Die Literatur als integrativer Interdiskurs”, dargestellt, wie in diesen Romanen die dominante Kultur und das Unterdrückte, das Marginale, “das kulturell Ausgegrenzte”⁷ repräsentiert und miteinander in Verbindung gebracht werden. So soll gezeigt werden, dass die Literatur über die (hochentwickelten Riech- und Hör-) Sinne in den postmodernen Romanen *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* eine innovative Funktion einnimmt und daher zu einem kulturellen Wandel führen kann.

Der Roman *Das Parfum* wurde in der Forschung aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht und in vielen Monographien, akademischen Studien, Zeitschriften thematisiert. Die Themen sind divers: Der Autor als Hauptvertreter der Postmoderne, das Werk als postmoderner Roman, als Kriminalroman, als Entwicklungs- oder Bildungsroman, der Protagonist als Mörder, Genie, Monster oder der Roman als literarisches Beispiel der postmodernen Literatur sind wichtige Schwerpunkte. Dabei wurden auch Aspekte wie Intertextualität, Pluralität, Ironie, Parodie, Pastiche oder Sprachspiele untersucht. In diesem Abschnitt werden nur diejenigen Untersuchungen herangezogen, die auf die postmoderne Literatur, das Konzept des Antihelden sowie die Aufklärungskritik eingehen.

Semih Yetim untersucht in der Doktorarbeit *Post-Heroik Romanda Kahraman*⁸ den Protagonisten von *Das Parfum* im Vergleich mit dem Roman *Rant: An Oral Biography of Buster Casey* hinsichtlich des Konzepts des Antihelden. In der

⁶ Hubert Zapf: “Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration”, in: Marion Gymnich/Angsar Nünning (Hg.): *Funktionen der Literatur: Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier 2005, S. 55- 79, hier: S. 69.

⁷ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁸ Vgl. Semih Yetim: *Post-Heroik Romanda Kahraman*, Unveröffentlichte Doktorarbeit, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir 2020.

Magisterarbeit *Postmodern Edebiyat Bağlamında Patrick Süskind'in Koku Adlı Romanı*⁹ analysiert Nilüfer Arslan den Roman in Bezug auf die postmodernen Merkmale wie Intertextualität und Sprachspiele. Sbylle Cizenel untersucht in der Magisterarbeit *Der "Fall" Grenouille Patrick Süskinds*¹⁰ Roman *Das Parfum* den Protagonisten aus der Perspektive des postmodernen Helden. Franziska Franken untersucht in der Magisterarbeit *Vergnügen und Reflexion: Doppellektüren postmoderner Romane*¹¹ *Das Parfum* im Vergleich mit dem Roman *Die Vermessung der Welt* von Daniel Kehlmann als Roman der postmodernen Literatur. Funda Kızıler untersucht im Buch *Patrick Süskind'in Parfüm Adlı Romanında Modernist ve Postmodernist Açılımlar*¹² diesen Roman als exemplarisches postmodernes Werk auf literarischer und philosophischer Ebene. Nevzat Kaya analysiert in der Studie *Der Gott des Grotesken*¹³ den Protagonisten dieses Romans als eine groteske Figur, die im Sinne von Nietzsche das Dionysische repräsentiert. Im Artikel *God oder Beast: Patrick Süskind's Anti-Hero Jean-Baptiste Grenouille in Perfume: The Story of a murderer*¹⁴ analysiert Önder Göncüoğlu den Protagonisten des Romans im Hinblick auf das Konzept des Antihelden. Funda Civelekoğlu erforscht im Aufsatz *Archaic Structure as imaginative Counter-Discourse* den Protagonisten der Romane *Das Parfum* und *Rant: An Oral Biography of Buster Casey* als Antihelden, indem sie das triadische Funktionsmodell von Hubert Zapf verwendet¹⁵. Bradley Butterfield analysiert im englischsprachigen Aufsatz *Enlightenment's Other in Patrick Süskind's "Das Parfum": Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art*¹⁶ den Roman als eine Kritik der Aufklärung und stellt den Protagonisten als Gegenpol der Ratio gegenüber. In ähnlicher Weise erforscht Richard Gray in dem Aufsatz *The Dialectic of*

⁹ Vgl. Nilüfer Arslan: *Postmodern Edebiyat Bağlamında Patrick Süskind'in Koku Adlı Romanı*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 2006.

¹⁰ Vgl. Sbylle Cizenel: *Der "Fall" grenouille Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 1993.

¹¹ Vgl. Franziska Franken: *Vergnügen und Reflexion: Doppellektüren postmoderner Romane*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Westfälische-Wilhelms Universität, Münster 2013.

¹² Vgl. Funda Kızıler: *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*, Erzurum 2006.

¹³ Vgl. Nevzat Kaya: *Der Gott des Grotesken: Eine literaturanthropologische Studie*, İzmir 2000.

¹⁴ Önder Göncüoğlu: "God oder Beast: Patrick Süskind's Anti-Hero Jean-Baptiste Grenouille in Perfume: The Story of a murderer", in: Züleyha Çetiner-Öktem: *Mythmaking across Boundaries*, Newcastle 2016, S. 219-231.

¹⁵ Vgl. Funda Civelekoğlu: *Archaic Structure as imaginative Counter-Discourse*, Dergipark, Cilt: 24, sayı: 1, 2011, S. 1-12.

¹⁶ Vgl. Bradley Butterfield: *Enlightenment's Other in Patrick Süskind's Das Parfum: Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art*, Comparative Literature Studies, Vol. 32, No. 3, Pennsylvania 1995.

"Enscenment" Patrick Siskind's *Das Parfum as Critical History of Enlightenment Culture*¹⁷ den Roman als eine Kritik der aufgeklärten Kultur.

Der Roman *Schlafes Bruder* ist ein vielschichtiges Werk, das im Hinblick auf unterschiedliche Motive und Themen erforscht wurde. Die Hauptmotive sind dabei Musik, Liebe, Tod, Religion und Genie. Rainer Moritz publiziert das Buch *Über Schlafes Bruder*¹⁸ als Materialienband, der Aufsätze, Rezensionen und Interpretationen über den Roman bietet. In dem Aufsatz *Hypnos und Thanatos: Das Bild des Todes in Robert Schneiders Schlafes Bruder* (2005)¹⁹ behandelt Lars Schmeink die Todesdarstellungen in *Schlafes Bruder*. Mark Werner liest in seinem Artikel *Schlafes Bruder – eine Heiligenlegende?*²⁰ das Werk aus der Perspektive von Heiligenlegenden und kategorisiert ihn letztlich nicht als eine Heiligenlegende, sondern als einen Roman. In *Konzeption des Genies in Robert Schneiders Schlafes Bruder: Interpretation*²¹ untersucht Mark Werner den Roman aus der Perspektive des Geniebegriffs. In seinem Aufsatz *Non-Verbal Communication in Robert Schneider's Novel Schlafes Bruder*²² erforscht Osman Durrani den Roman mit Blick auf die Musik und die Sprachlosigkeit des Protagonisten. Ulrich Klingmann²³ und Ulrich H.J. Körtner²⁴ untersuchen den Roman im Hinblick auf den religiösen Diskurs. In der *Laudatio auf Schlafes Bruder*²⁵ interpretiert August Everding

¹⁷ Vgl. Richard T. Gray: *The Dialectic of "Enscenment": Patrick Süskind's Das Parfum as Critical History of Enlightenment Culture*, Publication of the Modern Language Association of America, Vol. 108, No:3 03.05.1993, S. 489-505.

¹⁸ Vgl. Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996.

¹⁹ Vgl. Lars Schmeink: *Hypnos und Thanatos: Das Bild des Todes in Robert Schneiders Schlafes Bruder*, Modern Austrian Literature, Vol. 37, No. 3/4, 2005.

²⁰ Vgl. Mark Werner: "Schlafes Bruder- Eine Heiligenlegende" in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 100-123.

²¹ Vgl. Mark Werner: *Konzeption des Genies in Robert Schneiders Schlafes Bruder: Interpretation*, Marburg 2003.

²² Vgl. Durrani, Osman: "Non-Verbal Communication in Robert Schneider's Novel Schlafes Bruder" in: Arthur Williams u.a (Hg.). *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*, Bern 1996.

²³ Ulrich Klingmann: "Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders Schlafes Bruder" in: Hans Jörg Knoblauch/Helmut Koopmann (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen: 1997, S. 205-21.

²⁴ Ulrich H.J Körtner: "Liebe, Schlaf und Tod: Ein theologischer Versuch zu Robert Schneiders Roman Schlafes Bruder" in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 92-100.

²⁵ August Everding: "Laudatio auf Robert Schneider", in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 31-36.

den Roman Schneiders im Hinblick auf das Thema, die Sprache, die Erzähltechnik und bringt den Erfolg von Schneider zur Sprache. Es gibt Rezensionen, die Moritz in seinem Buch *Über Schlafes Bruder* sammelt. Die Themen der Rezensionen sind vielmehr über die Liebe, Musik, Religion, das Genie und die Dorfgesellschaft. Günther Drommer behandelt beispielsweise in *Genie zum Fürchten*²⁶ den Protagonisten als ein musikalisches Genie. In gleicher Weise betrachtet Thomas E. Schmidt in seiner Rezension *Das Genie, das keines wurde*²⁷ den Roman im Hinblick auf die Konzeption des Genies. Hermann Wallmann interpretiert in der Rezension *Klangwetter, Klangstürme, Klangmeere, Klangwüsten*²⁸ den Roman hinsichtlich der Erzähltechnik, Sprache und Geschichte. Julia Schröder interpretiert in *Wer liebt, schläft nicht*²⁹ das Werk als die Geschichte des Musikers und kategorisiert es als einen Musikerroman sowie als symphonisches Epos. In dem Aufsatz *Schlafes Bruder – Sinnes Schwund’: Robert Schneider and the Postmodern Novel*³⁰ erforscht Robert Norton den Roman im Hinblick auf die Merkmale der Postmoderne. Gülcan Yücedağ analysiert in der Magisterarbeit *Robert Schneider’in Ren Üçlemesinin Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi*³¹ die rheintalische Trilogie von Robert Schneider, die aus den Werken *Schlafes Bruder*, *Luftgängerin* und *Unberührten* besteht, in Bezug auf die Merkmale der postmodernen Literatur wie Sprachexperimente, Intertextualität, Pluralität, Karnevalisierung. Es gibt einige Forscher:innen, die sich in ihren Büchern mit dem Roman ausgehend von den ähnlichen Motiven wie Religion, Liebe, Musik sowie der Sprache, Erzählhaltung und dem literarischen Kontext des Romans befassen, wie z.B. Angelika Stets (*Robert Schneider: Schlafes Bruder. Interpretation*)³², Margret Möckel *Erläuterungen zu Robert*

²⁶ Günther Drommer: “Genie zum Fürchten”, Rez. zu *Schlafes Bruder*, in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 148-50.

²⁷ Thomas E. Schmidt.: “Das Genie, das keines wurde”, Rez. zu *Schlafes Bruder*, in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 150-154.

²⁸ Herrmann Wallmann: “Klangwetter, Klangstürme, Klangmeere, Klangwüsten”, Rez. zu *Schlafes Bruder*, in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 143-147.

²⁹ Julia Schröder: “Denn wer liebt, schläft nicht”, in: Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 157-159.

³⁰ Robert E. Norton: “Schlafes Bruder – Sinnes Schwund: Robert Schneider and the Postmodern Novel” in: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Signaturen der Gegenwartsliteratur: Festschrift für Walter Hinderer*, Würzburg 1999.

³¹ Vgl. Gülcan Yücedağ: *Robert Schneider’in Ren Üçlemesinin Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Sakarya Üniversitesi, Sakarya 2014.

³² Angelika Steets: *Robert Schneider: Schlafes Bruder. Interpretation*, München 1999.

Schneider: Schlafes Bruder)³³, Gerhard Friedl (*Robert Schneider: Schlafes Bruder*)³⁴. In dem Artikel *Of Genius and Epiphany: Schlafes Bruder, Das Parfum, and Babette's Feast*³⁵ bearbeitet Nicholas Vazsonyi die Romane im Hinblick auf die Postmoderne und konzentriert sich auf den Logozentrismus der Aufklärung. In der Doktorarbeit *Postmodern Roman ve Filmde Medyalararasılık*³⁶ untersucht Emre Bekir Güven *Schlafes Bruder* als Roman und Film sowie *Das Parfum* als Roman und Film im Hinblick auf die Intermedialität und betrachtet beide Romane als postmoderne Werke. Biborka Adam untersucht in seinem Buch *Sinneswahrnehmung und sozialer Aspekt*³⁷ (2008) die Werke *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* ausgehend von den Themen der Wahrnehmung der Sinne, der Genialität und des sozialen Aspekts und im Hinblick auf die Intertextualität. Die Romane *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* wurden also bereits auch vergleichend untersucht. Aber sie wurden bisher nicht unter Bezugnahme auf das triadische Funktionsmodell von Hubert Zapf und hinsichtlich der genialen Sinne der Protagonisten bearbeitet. Die vorliegende Arbeit zielt in diesem Rahmen darauf ab, einen Beitrag zur Forschung zu leisten, indem sie die Romane *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* als literarische/imaginative Texte dargestellt, in denen gegensätzliche Zustände und Diskurse vorherrschen und die gerade dadurch zu einer literarischen sowie kulturellen Erneuerung im Sinne des Kulturmodells von Zapf führen können.

³³ Margret Möckel: *Erläuterungen zu Robert Schneider: Schlafes Bruder*, Hollfeld 2002.

³⁴ Gerhard Friedl: *Robert Schneider: Schlafes Bruder*, Paderborn 2001.

³⁵ Vgl. Nicholas Vazsonyi: *Of Genius and Epiphany: Schlafes Bruder, Das Parfum, and Babette's Feast, Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 23, 1999.

³⁶ Vgl. Emre Bekir Güven: *Postmodern Roman ve Filmde Medyalararasılık*, Unveröffentlichte Doktorarbeit, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2021.

³⁷ Vgl. Biborka Adam: *Sinneswahrnehmung und soziale Aspekte: Motivvergleich in Robert Schneiders Schlafes Bruder und Patrick Süskinds Das Parfum*, Saarbrücken 2008.

1. Der Selbsterkenntnisprozess des Menschen und die Geburt des Heros

In diesem Kapitel geht es zunächst um den Selbsterkenntnisprozess des Menschen, der zu der Geburt des “Heros” führt³⁸. Der sogenannte Prozess wird über die Begriffe “Natur” und “Kultur”, die zwei gegenseitige Weltanschauungen repräsentieren, erläutert. Dafür werden, besonders auf die Werke von Erich Neumann und Camille Paglia bezogen. Danach wird der Heroismus als ein Medium der Kultur dargestellt werden. Dafür wird das Buch *Der Heros in tausend Gestalten* von Joseph Campbell als Grundquelle verwendet.

Die Geburt des Heros wird hier durch die Kulturwissenschaft erläutert, denn der Heros hat eine enge Beziehung mit dem Konzept der Kultur, anders ausgedrückt, er entsteht in Folge von Kultur und wird ihr Repräsentant. Nach Neumann hat das menschliche Leben einen engen Zusammenhang mit der Selbsterkenntnis³⁹. In gleicher Weise argumentiert Schneebeili, dass die Menschen sich durch “die Selbsterkenntnis von dem Rest der Welt” unterscheiden und dass sie “ihren Sonderstatus als Kultur erleben.”⁴⁰ Aus dieser Selbsterkenntnis ergibt sich der Gegensatz von Kultur und Natur.⁴¹

Hartmut Böhme erläutert den in *Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur* die Unterscheidung zwischen der Natur und der Kultur. Dafür verwendet Böhme die Begriffe ‚physis‘ und ‚techné‘ aus dem Griechischen. Dazu schreibt Böhme:

“Physis ist dasjenige, was von sich aus da ist und darin das Wachsende und Blühende darstellt; und techné ist dasjenige, was sein Sein einem anderen verdankt, also hervorgebracht, bewerkstelligt, im Heideggerschen Sinn: ‚Gestell‘ ist.”⁴²

In diesem Zusammenhang stellt Böhme die Natur als “Ursprung“ und “Gegenpol der Kunst und Kultur”⁴³ dar. Camilla Paglia erwähnt in *Sexual Personae*, dass es am

³⁸ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 107.

³⁹ Patrick Schneebeili: *Ist Kultur ein Gegensatz zur Natur?* 2019, online unter: <https://www.philosophie.ch/2019-05-03-kralle> [letzter Zugriff: 10.09.2022].

⁴⁰ Schneebeili, *Ist Kultur ein Gegensatz zur Natur?*

⁴¹ Vgl. Schneebeili, *Ist Kultur ein Gegensatz zur Natur?*

⁴² Hartmut Böhme: *Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur*, online unter: <https://www.hartmutboehme.de/media/Theorie.pdf>, [letzter Zugriff: 05.07.2023].

⁴³ Vgl. Böhme, *Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur*.

Anfang die Natur gab und das menschliche Leben mit der Flucht aus- und Angst vor der Natur beginnt⁴⁴. Dazu schreibt Uysal Ünalán:

“Eine anthropologisch bzw. psychologisch orientierte Betrachtungsweise führt die Entstehung der Kultur im weitesten Sinne auf das Gefühl der Angst zurück. Denn kulturelle Fertigkeiten fungieren als Instanzen, die unter anthropologischem Gesichtspunkt betrachtet insbesondere die Angst vor der enigmatischen Natur regulieren bzw. diese minimieren.”⁴⁵

Neumann drückt in *The Origins and History of Consciousness* aus, dass der Mensch am Anfang seines Lebens auf der Welt neu ist, daher sei sein Bewusstsein noch nicht entwickelt⁴⁶, d.h. es ist keine Rede von Selbsterkenntnis des Menschen. Das bedeutet, dass der Mensch zusammen mit den Tieren und gerade wie die Tiere in der Natur lebten. In diesen Zeiten -so die Annahme- verwendet der Mensch nicht seine Vernunft, sondern seine Triebe und Sinne wie das Riechen und das Hören. Daher werden diese Zeiten als die dunklen Zeiten des Menschen beschrieben. Um diese “Dunkelheit“ zu erhellen, sollten wir laut Neumann die Mythen untersuchen. Der Grund dafür erliege darin, dass die Mythen viele Zeichen der Menschheitsgeschichte enthalten, da sie als Produkte des kollektiven Unbewussten gelten.⁴⁷

Ausgehend vom Mythos unterteilt Neumann das Werden der Welt psychoanalytisch in drei Phasen. Die erste Phase stellt er mit dem Schöpfungsmythos dar. Nach Neumann projiziert sich der dunkle Zustand des Weltanfangs dort mythologisch in kosmischer Ordnung.⁴⁸ Er bezeichnet darum den Anfang der Welt als “alles und nichts” (*all or nothing*) denn es ist laut Neumann die Rede von Einheit und Ganzheit und Abwesenheit der Gegensätze.⁴⁹ Neumann erläutert, dass die Psyche sich damals immer noch mit der Welt identifiziert; sie kennt sich als Welt; sie unterscheidet nicht zwischen der Welt und dem Selbst.⁵⁰ Neumann bringt zur Sprache, dass die sogenannte erste Zeit des Menschen gleichzeitig als die erste Zeit der Kindheit angenommen werden kann. Wie

⁴⁴Camille Paglia: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London/New Heaven 2001, S. 12.

⁴⁵Saniye Uysal Ünalán: *Literarische Repräsentationen des Mythos. Aspekte und Tendenzen der Mythenrezeption in Romanen der Moderne und Gegenwart*, Doktorarbeit, Ege Universität, İzmir 2010, S. 26.

⁴⁶ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 5.

⁴⁷ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 13.

⁴⁸ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 6.

⁴⁹ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 11.

⁵⁰ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 6.

schon ausgedrückt, in den ersten Zeiten des Menschen kann man nicht die Entwicklung der Selbsterkenntnis und des Ich-Bewusstseins behandeln, daher wird diese “Unbewusstheit” (unconsciousness) des Menschen mit dem Begriff “Dunkelheit” symbolisiert.⁵¹ Wie Paglia argumentiert, die Aufklärung kämpft seit tausenden Jahren gegen diese Dunkelheit und ihre Kraft.

Neumann bezeichnet den Anfang der Welt als “Perfektion” (perfection), denn das ist nach ihrer Natur original und kann nur symbolisch bezeichnet werden. Mit anderen Worten, Neumann nennt den sogenannten Anfang original, da er von irgendeinem Ego nicht geprägt oder konstituiert wird. Vor diesem Hintergrund wäre es nicht falsch auszudrücken, dass die Welt seit der Selbsterkenntnis des Menschen in den hergestellten Modellen bezeichnet wird. Das bedeutet, dass der Mensch die Welt mit der Selbsterkenntnis anders wahrnimmt und sie nach sich selbst konstituiert, was in den folgenden Kapiteln mit Blick auf die Entstehung der “Kultur” erklärt werden soll.

Nach Neumann ist die sogenannte Perfektion im Unterbewusstsein des Menschen symbolisch als Kreis verankert. Der Kreis spiegelt die Zyklen der Natur und Jahreszeiten. Sie wird nach Neumann daneben mit den Ausdrücken “Great Round”, “Zyklus”, “Sphäre” oder “Ei” symbolisiert⁵². Dies taucht in der antiken Mythologie als “Ouroboros” auf. Der Ouroboros bedeutet wörtlich Schwanzverzehr; er beißt sich den Schwanz und erscheint daher als ein Kreis. Er symbolisiert ebenso den Lauf des Lebens. Dazu schreibt Neumann: “It slays, weds, and impregnates itself. It is man and woman, begetting and conceiving, devouring and giving birth, active and passive, above and below, at once.”⁵³ Der Ouroboros bedeutet nach Neumann keinen Anfang und kein Ende, kein Vorher und Nachher, kein oben und unten, keinen Tag und keine Nacht, kein gestern und morgen, keine Geburt und keinen Tod usw.⁵⁴ Nach ihm zeigt der Ouroboros den Ursprung eines jeden Dings und die Einheit der Gegensätze. In dieser Hinsicht weist er jede Art von gegenteiligen Begriffen wie “männlich und weiblich”, “positiv und negativ” oder “bewusst und unbewusst”⁵⁵ ab. In diesem Sinne symbolisiert der Ouroboros laut

⁵¹ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 6.

⁵² Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 8.

⁵³ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 10.

⁵⁴ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 10 -12.

⁵⁵ Erich Neumann: *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, 3. Auflage, Princeton and Oxford 2015, S. 18.

Neumann den Status, in dem das “Chaos”, das Unbewusste und die Psyche als Ganzes stehen und die “Selbsterkenntnis” als eine Grenzlinie erscheint.⁵⁶ Die sogenannten Symbole des Lebenskreislaufs werden hier dargestellt, denn sie symbolisieren das Gegenteil der Kultur, nach deren Sichtweise alles in der Welt fortschrittlich “besser” und “schöner” wird.

In *Great Mother* stellt Neumann das sogenannte “Great Round” als Leib oder Uterus dar, aus dem jeder lebendige Neugeborene entspringt. In diesem Sinne betrachtet Neumann den Leib als eine Metapher, die den Ursprung der Welt und Menschheit symbolisiert. In dieser Hinsicht muss die Frage auf die Herkunft mit Bezug auf den “Leib” beantwortet werden, denn er ist die uralte Erfahrung der Menschheit, dass jedes neugeborene Wesen aus einem Leib herkommt. Laut Neumann zeigen alle Mythen immer wieder, dass der Kreis der Mythologie als Leib nur ein Bild ist; der Leib der Frau ist hier nur ein Teil dieses Kreises; er ist ein ursprüngliches Symbol unserer Herkunft, aus dem wir herkommen.⁵⁷ In diesem Rahmen weist Neumann auf die Frau als “Leib” hin: Ihr Körper verwandelt sich in dem geschützten Ort, wo das ungeborene Kind beschützt wird. Ihr Körper ist das Gefäß. Neumann zeigt auf, dass wenn wir diese Körper-Welt-Gleichung des Frühmenschen in ihrer ersten unspezifischen Form mit der grundsätzlichen symbolischen Gleichung des Weiblichen, d.h. “Frau=Körper=Gefäß”⁵⁸, kombinieren, erreichen wir eine universelle symbolische Form für die Frühzeit der Menschheit: “Frau=Körper=Gefäß=Welt.”⁵⁹ Das heißt, dass der Körper für den archaischen Menschen eine existentielle Bedeutung hat, da alles aus ihm herauskommt. Auf diese Weise erläutert Neumann die grundsätzliche Form des Matriarchal-Stadiums⁶⁰, in dem das Weibliche gegenüber dem Männlichen sowie das Unbewusste gegenüber dem Bewussten dominant ist.

Die nächste Phase der Welt bezeichnet Neumann als “Great Mother”. In dieser Phase beginnt das Ich-Bewusstsein die Einheit mit dem Ouroboros zu verlassen und die

⁵⁶ Vgl. Neumann, *The Great Mother*, S. 18.

⁵⁷ Vgl. Neumann, *The Great Mother*, S. 14.

⁵⁸ Neumann, *The Great Mother*, S. 39.

⁵⁹ Neumann, *The Great Mother*, S. 40.

⁶⁰ Neumann benutzt hier den Begriff *Matriarchat* von J.J. Bachofen, der in seinem Buch “Urreligion und Symbole (1926)” schreibt, um die sogenannte Phase der Welt, d.h. das unbewusste Leben der Natur, zu bezeichnen.

embryonale Verbindung mit dem Leib abubrechen, infolgedessen nimmt es eine neue Haltung zur Welt ein. Neumann behauptet, dass die Ablösung vom Ouroboros geboren zu werden bedeutet und ein Hinabsteigen in die untere Welt der Realität bezeichnet, die voll von Gefahren und Beschwerden ist.⁶¹ Neumann beschreibt, wie das neu erwachende Selbstbewusstsein die Lust-Schmerz Qualitäten annimmt und somit seine eigene Lust und seinen Schmerz erfährt. Infolgedessen wird die Welt ambivalent.⁶²

Bei Erich Neumann wird der Mutter-Archetypus untersucht. Infolgedessen kombiniert sich die Welt laut Neumann mit der erwachenden Selbsterkenntnis mit der Göttin der Mutterschaft und des Schicksals des Matriarchats im Sinne Bachofens. Neumann erläutert, dass die böse, verschlingende Mutter und die gute Mutter zwei Seiten der großen uroborischen Muttergöttin, die über dieses psychische Stadium herrscht, sind. Nach Neumann kann man diese überwältige Macht des Unbewussten im übertragenen Sinne als die böse Mutter, die als blutbefleckte Göttin des Todes, der Pest, der Flut, der Kraft des Instinkts oder als die Süße, die Verderben lockt, sehen.⁶³ Kali, die indische Göttin der Fruchtbarkeit, ist beispielsweise sowohl die Schöpferin als auch die Zerstörerin. Sie hat vier Arme: Während sie mit ihren zwei Armen Wohltat gewährt, schneidet sie mit den anderen die Hälse ab.⁶⁴ Das heißt, dass die Göttin der Erde einen Charakter hat, der eigentlich zwei Seiten der Natur zeigt; das Gute und Böse gehören zusammen.

Wie ersichtlich ist die Frau bzw. die Mutter die Repräsentantin der Natur. Das Gleiche gilt für das Unterbewusstsein. Neumann bringt zum Ausdruck, dass es eine enge Beziehung zwischen dem Unterbewusstsein und der Mutter gibt. Darum hat das Bewusstsein nach Neumann sogar bei der Frau einen männlichen Charakter. In dieser Hinsicht bleibt die Korrelation "Bewusstsein -Licht -Tag" und "Unterbewusstsein-Dunkelheit- Nacht"⁶⁵ unabhängig vom Geschlecht erhalten und das ist nicht veränderbar.⁶⁶ Den Grund dafür erläutert er damit, dass die Polarität von Geist und Instinkt bei Frauen und Männern auf unterschiedlichen Grundlagen organisiert sind.

⁶¹ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 39.

⁶² Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 39.

⁶³ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 42.

⁶⁴ Paglia, *Sexual Personae*, S. 12.

⁶⁵ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 34.

⁶⁶ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 34.

Deswegen ist das Bewusstsein bei Frauen männlich, während das Unbewusste bei Männern weiblich ist.⁶⁷ Diese Klassifizierung von Unbewusstem und Bewusstsein hat eine zentrale Bedeutung für die vorliegende Arbeit, da die aufgeklärte patriarchale Kultur und der Verstand auf das Bewusstsein bezogen ist, indessen wird die Natur, mit Blick auf die Emotionen und die Sinne auf das Unterbewusstsein zurückgeführt.

Die Rolle des Mannes und die Priorität der Frau sowie die Entwicklung des Bewusstseins und des maskulinen Prinzips können laut Neumann besser erfasst werden, wenn man den Mythos der "Mutter Göttin" untersucht. In diesem Rahmen umschreibt Neumann, dass "Attis, Adonis, Tammuz nicht nur von einer Mutter geboren werden, sie sind gleichzeitig ihr *Paredros*/Liebhaber (*son-lover*)"⁶⁸: sie werden von ihr geliebt, getötet, begraben und beweint und dann werden sie durch sie wiedergeboren.⁶⁹ Der Liebhaber ist von der Göttin "kastriert oder getötet, denn er ist nach dem Geschlechtsakt unbrauchbar."⁷⁰ Nach Kaya bedeutet die Kastration des Sohnes "den exorbitanten Aufwand an Manneskraft, den der *Paredros* (der dann zu dem *Heros* mutiert) aufbringen muss."⁷¹ Das wird in der Mythologie "*hieros gamos*" (heilige Ehe), dessen wahre Form später mit dem *Heros* erlangt wird, genannt.⁷² "In dieser symbolischen Ehe wird die Erde, die Früchte hervorbringt, durch die Frau repräsentiert, während der befruchtende Mann der Repräsentant des Jahreszyklus, d.h. des Laufes der Sonne ist."⁷³ Dazu erläutert Jamme:

"Die Göttin ist unsterblich, Verkörperung der ewigen Fruchtbarkeit der Erde, und sie spielt die beherrschende Rolle; der Jüngling, der ihr ‚beisitzt‘, stirbt hingegen jährlich mit dem Eintritt der Dürre, sein Tod hat gewaltsamen, tragischen Charakter, doch es gelingt der Göttin, ihn wieder zu beleben: Symbol der Wiedergeburt der Toten, Widerspiegelung einer im höchsten Grade matriarchal geordneten Gesellschaft."⁷⁴

⁶⁷ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 34.

⁶⁸ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 48.

⁶⁹ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 48.

⁷⁰ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 40.

⁷¹ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 40.

⁷² Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 48.

⁷³ Klaus Schlagmann: *Die große Göttin (Teil II) ... und ihr Niederschlag in der Mythologie*, online unter: <https://oedipus-online.de/index.php/goettin-ii/>, [letzter Zugriff: 04.12.2020].

⁷⁴ Christoph Jamme: "Mythos zwischen Sprache und Schrift" in: Rüdiger Görner/ Angus Nicholls (Hg.): *In the Embrace of the Swan: Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory*, Berlin/New York 2010, S. 12-28, hier: S. 21.

In diesem Rahmen kann festgehalten werden, dass das Leben der Paredros zum Kollektiven gehört, gerade dies bedeutet, dass das uroborische Unbewusste hart kämpft, um die Emanzipation des Sohnes, des Selbstbewusstseins, zu verhindern.⁷⁵ Andererseits zeigt das uns, dass das männliche Prinzip noch nicht eine väterliche Tendenz aufweist, die das mütterlich-weibliche Prinzip ausgleicht:

“The mother is earlier than the son. The feminine has priority, while masculine creativity only appears afterwards as a secondary phenomenon. Woman comes first, but man "becomes." The prime datum is the earth, the basic maternal substance. Visible creation proceeds from her womb, and it is only then that the sexes are divided into two, only then does the masculine form come into being. Thus, male and female do not appear simultaneously; they are not of the same order...The female is primary, the male is only what comes out of her.”⁷⁶

In der nächsten Phase, welche Neumann das Prinzip der Gegensätze oder “die Trennung der Welteltern” (Himmel und Erde) nennt, beginnt sich die Beziehung des *Paredros* mit der Mutter Göttin zu verändern. Neumann bringt zur Sprache, dass das maskuline Prinzip jetzt stark genug ist, um sich selbst bewusst zu werden. Mit anderen Worten, das Ich-Bewusstsein ist nicht mehr der Paredros des mütterlichen Ouroboros, da es wirklich unabhängig geworden ist und jetzt in der Lage ist, allein zu stehen. Somit erreicht die Menschheit nach Neumann die nächste Stufe in der Evolution des Bewusstseins.⁷⁷ Denn die Entwicklung der Selbsterkenntnis, die Erschaffung des Lichts im symbolischen Sinn und die Geburt des Helden ergeben sich laut Neumann in gleicher Zeit, denn alle sind die Folgen der Trennung der Welteltern. Neumann betrachtet die sogenannte Trennung der Welteltern in einem breiten Spektrum, das nicht nur Himmel und Erde oder Tag und Nacht, sondern jede Art von Gegensätzen, die auch heute ihre Existenz führen, umfasst, wie z.B. hinter und vor, obere und untere, innere und äußere, Ich und Du, männlich und weiblich sowie gut und böse, heilig und profan. Neumann argumentiert, dass die Trennung der Welteltern auch die Ursache der Geburt des Heros ist, denn der Heros ist nach ihm vor allem das, das die Welteltern trennt.⁷⁸ Dazu erläutert Neumann, dass das Ich-Bewusstsein durch die Maskulinisierung und Emanzipation der

⁷⁵ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 123.

⁷⁶ Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht*, (Gesammelte Werke, Vols. II and III.) Basel 1948, S. 359, zitiert nach Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, London 1989, S. 47-48.

⁷⁷ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 101.

⁷⁸ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 107.

Selbsterkenntnis zum “Heros” wird. Mit anderen Worten, es kämpft darum, sich von der Macht des Unbewussten zu befreien.⁷⁹ Das bedeutet, dass der Heros vor allem als ein Kämpfer der Kultur agiert, der gegen die Natur sowie die Mutter und das Unbewusste kämpft. Immer und Marywyck bezeichnen in diesem Zusammenhang den Helden als einen Menschen, “dessen Kräfte und Fähigkeiten ins Über- und Widernatürliche gesteigert werden.”⁸⁰

Zusammengefasst: Neumann argumentiert, dass die Welt mit dem Aufkommen des Lichtes beginnt⁸¹, was wir heute mit dem Begriff “Aufklärung” bezeichnen. Das sind gleichzeitig die Entwicklung des Ich-Bewusstseins und die ersten Schritte des maskulinen Prinzips in der Menschengeschichte⁸², die später der Entstehung der Kultur folgt:

“The inward as well as the outward development of culture begins with the coming of light and the separation of the World Parents. Not only do day and night, back and front, upper and lower, inside and outside, I and You, male and female, grow out of this development of opposites and differentiate themselves from the original promiscuity, but opposites like "sacred" and "profane," "good" and "evil," are now assigned their place in the world.”⁸³

In diesem Rahmen wird alles, was vor der Entwicklung des Ich-Bewusstseins und dem Aufkommen des Lichts existieren, als Nacht, Dunkelheit, Chaos oder Tabu, gegen die die Aufklärung kämpft, angenommen.

1.2.Heroismus

Unter dem Begriff des Heros/Helden versteht man eine reale oder fiktive menschliche Person, die “agonale, außeralltägliche und grenzüberschreitende Leistungen”⁸⁴ besitzt. C. G. Jung erläutert, dass der Held der “archetypische Vorläufer

⁷⁹ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 127.

⁸⁰ Immer/Marywyck, *Ästhetischer Heroismus Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Berlin 2013, S. 14.

⁸¹ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 106.

⁸² Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 127.

⁸³ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 109.

⁸⁴ Ralf von den Hoff et.al.: *Helden – Heroisierungen – Heroismen: Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs Sonderforschungsbereichs*, Helden. Heroes. Héros: E-Journal zu Kulturen des Heroischen, Januar 2013, S. 7-14, online unter: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/10877>, [letzter Zugriff: 28.09.2022].

der Menschheit”⁸⁵ ist. Das heißt, “sein Schicksal ist das Muster”⁸⁶, nach dem die Menschheit leben muss oder immer gelebt hat. Andererseits betrachtet Jung das Leben des Helden als ein “Entwicklungsstadium des Individuums”⁸⁷, die die Zeit von der Kindheit bis Erwachsensein umfasst.

Im vorangegangenen Abschnitt wurde behandelt, wie das erwachende Ich-Bewusstsein seine Männlichkeit erfährt, wenn es selbständig wird. In dieser Weise löst sich seine Persönlichkeit aus dem Unbewussten und der Natur los. Neumann bringt zum Ausdruck, dass der Mann im soziologischen Sinne seine eigene Differenz und Einzigartigkeit erfährt und betont, wenn er heranwächst und selbständig wird.⁸⁸ Die matriarchalische Familien-Gruppe, die aus Müttern und Kindern besteht und die die Männer als Fremde annimmt und daher sie ausgrenzt, spielt laut Neumann für die Emanzipation des Ich-Bewusstseins sowie des Mannes eine zentrale Rolle. Diese Familien-Gruppe betrachtet den Mann als “tolerierten Fremden”⁸⁹, denn der „Vater“ und die “Vaterschaft”, die im 18. Jahrhundert mit der Institution “Ehe” entstehen⁹⁰, sind im Matriarchat noch nicht vorhanden. Dazu verfasst Paglia Folgendes:

“Men roamed and hunted, while women in their gathering forays ventured no farther from the campsite than they could carry their nursing infants. There was simple logic in this, not injustice. The link between father and child was a late development. Margaret Mead remarks, ‘Human fatherhood is a social invention.’ James Joyce says, ‘Paternity may be a legal fiction.’ Society had advanced when the male contribution to conception was acknowledged.”⁹¹

In dieser Lage muss die männliche Gruppe zwangsläufig und unternehmungslustig sein, was aus den klassischen Helden Kämpfer und Krieger macht. Neumann bemerkt, wenn die Männer sich während der Jagd und des Kampfs in Gefahr befindet, hat sie einen zusätzlichen Anreiz, ihr Bewusstsein zu entwickeln.⁹² In dieser

⁸⁵ Murray Stein: “Individuation”, in: R. K. Papadopoulos (Hg.): *The Handbook of Jungian Psychology. Theory, Practice and Applications*, London 2006, S. 196-214 zitiert nach Isabelle Meier: *Der klassische, gebannte und negative Held: Heldenbilder im Wandel der letzten 100 Jahre*, Analytische Psychologie, Heft 179, (46. Jg.), 2015, S. 3.

⁸⁶ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 3.

⁸⁷ Vgl. Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 4.

⁸⁸ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 138.

⁸⁹ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 138.

⁹⁰ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983, S. 9-10.

⁹¹ Paglia, *Sexual Personae*, S. 38.

⁹² Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 138.

Hinsicht ist die männliche Gruppe laut Neumann nicht nur der Geburtsort des Bewusstseins und der Maskulinität, sondern auch des Individuums und des Heros.

Es wird vermutet, dass diese erste männliche Gruppe wahrscheinlich einer der Gründe für die Entstehung von Männergesellschaften ist. Mit den "Männergesellschaften" meint Neumann die patriarchalen Gesellschaften, die die heutigen mannorientierten Gesellschaften prägen. Im Laufe der Zeit verstärkt sich die männliche Gruppe immer mehr und infolgedessen führen die politischen, militärischen und wirtschaftlichen Überlegungen schließlich zu organisierten Männergruppen⁹³, die sich innerhalb der Zeit in der Gesellschaft verwandeln werden. Innerhalb dieser Gruppen wird mehr Wert auf die männliche Ähnlichkeit und auf die Unähnlichkeit zum Weiblichen gelegt.⁹⁴ In diesem Rahmen erscheint die Gesellschaft als eine Konstruktion, die von Männern gegen das Matriarchat sowie die Natur aufgebaut wird:

"Society is an artificial construction, a defense against nature's power. Without society, we would be storm-tossed on the barbarous sea that is nature. Society is a system of inherited forms reducing our humiliating passivity to nature."⁹⁵

Mit der Entstehung der sogenannten Männergruppen mutiert der Paredros der Göttin zu dem Helden. Wie erwähnt, mit der Geburt des Helden beginnt sein ursprünglicher Kampf mit den Welteltern. Dazu umschreibt Neumann:

"But the masculinity and ego of the hero are no longer identical with the phallus and sexuality. On this level, another part of the body erects itself symbolically as the 'higher phallus' or the 'higher masculinity': the head, symbol of consciousness, with the eye for its ruling organ-and with this the ego now identifies itself."⁹⁶

Der Kopf wird das Symbol des Bewusstseins und identifiziert sich nun mit dem Auge, seinem herrschenden Organ. Infolgedessen gelten der Kopf und das Auge als Symbole des Ich-Bewusstseins.⁹⁷ Dagegen war im Matriarchat der Mutterbauch bzw. der weibliche Körper von höchster Wichtigkeit, denn er repräsentiert den Leib des Ouroboros. Nach Paglia zeigt sich dieser Umstand in dem primitiven Kult der Mutter

⁹³ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 140.

⁹⁴ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 140.

⁹⁵ Paglia, *Sexual Personae*, S. 12.

⁹⁶ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 158.

⁹⁷ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 158.

Erde: Venus von Willendorf, das erste abendländische Kunstwerk aus der Altsteinzeit. Die Statue hat große Brüste, einen geschwollenen Bauch und eine breite Hüfte, welche Fertilität und Reichhaltigkeit symbolisieren. Sie kann aus der heutigen Schönheitsperspektive nicht als schön bezeichnet werden, denn sie gehört zu der Zeit, in der es zwischen der Kunst und dem Auge noch nicht eine Beziehung gab.⁹⁸ Psychologisch repräsentiert der Bauch nach Neumann eine instinktive Welt, während die Brust und das Herz die Gefühle repräsentieren.⁹⁹ Das heißt, dass das Auge bzw. der Sehsinn damals nicht im Vordergrund steht, denn der Mensch verhält sich immer noch nach seinen Instinkten und Gefühlen. Diesen Wandel vom Bauch zum Kopf bezeichnet Paglia als die Transformation von “belly-magic to head-magic.”¹⁰⁰ Das wird von Bachofen als “eine kulturelle Entwicklung vom Weiblich-Stofflichen zum Männlich-Geistigen, von der weiblichen Natur zur männlichen Kultur, vom Stoff zum Geist”¹⁰¹ definiert.

Wie die Korrelation zwischen der Weiblichkeit und der Erde gibt es auch eine fundamentale Korrelation zwischen dem Himmel und der Männlichkeit. Der Himmel, der auf symbolischer Ebene der Gegenpol der weiblichen Erde ist, repräsentiert zusammen mit dem “Vater” und “Verstand” den Sieg des Patriarchats gegen das Matriarchat. In diesem Rahmen ist der Heros ein kulturelles Konstrukt, der den Himmel, anders ausgedrückt, den Gott repräsentiert. Ausgehend davon wird der Heros als “zwischen Göttern und Menschen stehender Held, der ein Halbgott (Sohn eines Gottes und einer sterblichen Mutter oder umgekehrt) ist oder wegen seiner Taten als Halbgott verehrt wird, bezeichnet.”¹⁰² Dazu erläutert Paglia, dass die Religion als ein Konstrukt der Kultur, insbesondere das Judentum und Christentum, aus dem Überwindungswunsch der Natur entspringt.¹⁰³ Sie betrachtet das Judentum als den bedeutendsten Widerspruch gegen die Natur. Im Alten Testament heißt es, dass der Gott als heiliger “Vater” die Natur

⁹⁸ Paglia, *Sexual Personae*, S. 55.

⁹⁹ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 25.

¹⁰⁰ Paglia, *Sexual Personae*, S. 17.

¹⁰¹ Uwe Wesel: *Der Mythos vom Matriarchat (Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften)*, Frankfurt am Main 1980, S. 15.

¹⁰² Schlagwort: “Heros”, Duden online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heros>, [letzter Zugriff: 24.07.2022].

¹⁰³ Paglia, *Sexual Personae*, S. 16.

geschaffen hat und die Unterschiede zwischen den Objekten und Geschlechtern ein Ergebnis seiner Männlichkeit sind.¹⁰⁴ Eco beschreibt die Kultur folgenderweise:

“Kultur ist die Art und Weise, wie unter bestimmten historisch-anthropologischen Bedingungen auf allen Ebenen, von der Aufteilung in elementare Wahrnehmungseinheiten bis zu den ideologischen Systemen, der Inhalt segmentiert (und die Erkenntnis damit objektiviert) wird.”¹⁰⁵

In diesem Sinne konstruiert die Kultur die Wirklichkeit nach ihrer Betrachtungsweise. Ausgehend davon kann formuliert werden, dass der Heros derjenige ist, der die Natur und ihre Prinzipien überwindet und Weisheit und Kultur bringt.¹⁰⁶ Wulff bezeichnet den Helden folgenderweise:

“Es sind Mythen und Ideologien, die Helden hervorbringen. Der Held in diesem Sinne ist darum eine ideologische oder mythologische Figur. Er hat zwar keine psychologische Tiefe, ist aber zweifelsohne eine Manifestation von Tugenden. Zu ihm gehört ein horizontbildendes Wertsystem. Der Held kann als repräsentative Figur derartiger Wert- und Tugendmodelle angesehen werden. Er ist eine Figur und keine Person.”¹⁰⁷

Wenn man die mythologischen Helden analysiert, bemerkt man, dass sie immer in einem Kampf gegen große Tiere oder die Schlange/den Drachen sind. Herakles als der größte Sonnenheld tötet den nemeischen Löwen und die vielköpfige Schlange, die lernäische Hydra. Siegfried im *Nibelungenlied* tötet in ähnlicher Weise den Drachen und badet in seinem Blut, um unsterblich zu werden. Jung erwähnt in *Wandlungen und Symbole der Libido*, dass der Drache die Mutter symbolisiert. In diesem Rahmen bezeichnet Jung den Helden “als aus der Mutter Hervorgehender der den Drachen überwindende Held.”¹⁰⁸ Unter Bezugnahme auf die Arbeiten von Sigmund Freud schreibt Otto Rank in *Der Mythos von der Geburt des Helden*, dass die Eltern “die ersten und

¹⁰⁴ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 16.

¹⁰⁵ Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a.M. 2007 S. 186 zitiert nach Saniye Uysal Ünal: *Literarische Repräsentationen des Mythos. Aspekte und Tendenzen der Mythenrezeption in Romanen der Moderne und Gegenwart*, Doktorarbeit, Ege Universität, İzmir 2010, S. 22.

¹⁰⁶ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 148.

¹⁰⁷ Hans J. Wulff: “Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß” in: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*, Kiel 2002, online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-107.pdf>, [letzter Zugriff: 20.04.2020], S. 431-448, hier: S. 431.

¹⁰⁸ Carl Gustav Jung: *Wandlungen und Symbole der Libido: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens* 2. Auflage, Leipzig und Wien 1925, S. 351.

mächtigsten Gegner des Helden”¹⁰⁹ sind. In diesem Rahmen entsteht der Held, wenn er sich als Kind von seinen Eltern löst, anders ausgedrückt, wenn er erwachsen wird. Im Gegensatz zu Sigmund Freud und Otto Rank bildet nach Jung “die Mutter das Zentrum des Heros”¹¹⁰, nicht der Vater. Sie gilt es zu überwinden.¹¹¹ Das heißt, dass die eheste Version des Heroismus “die symbolische Tötung der Mutter”¹¹² ist. Im Licht der Erläuterungen von Neumann können wir die sogenannte “symbolische Tötung der Mutter”¹¹³ die Tötung des egalitären Matriarchats und die Beseitigung des Unbewussten nennen: “Unbewusstheit ist die Ursünde, das Böse schlechthin für den Logos. Seine welterschöpfende Befreiungstat aber ist Muttermord.”¹¹⁴ Vor diesem Hintergrund definiert Joseph Campbell den Helden als “Symbol jenes göttlichen, schöpferischen und erlösenden Bildes, das in uns allen verborgen ist und nur darauf wartet, erkannt und ins Leben geholt zu werden.”¹¹⁵

Neben dem Licht, Auge und Bewusstsein korreliert die höhere Männlichkeit auch mit der Sonne. Der Grund dafür ist, dass sich mit der Entwicklung des (Selbst)Bewusstseins die dunkle Zeit des Menschen, d.h. Unbewussten, “aufklärt.” Deshalb gelten Helden als Verfechter der Aufklärung, die man im engeren Sinne als Rationalisierung bezeichnen kann. Apollon, der griechische Sonnengott, wird als das Vorbild dieser (klassischen) Helden, die man unter dem Begriff “Sonnenhelden” darstellt, gesehen. Darüber hinaus wird die abendländische Kultur wird, folgt man Nietzsche, als “apollinisch” bezeichnet. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich in den Eigenschaften von Apollon: Er ist Repräsentant der Männlichkeit und des Ich-Bewusstseins. Er ist der Gott des Lichtes, anders ausgedrückt, der Sonne. “Mit seinem klärenden Licht reinigt er die Welt von Dunkelheit und Übel.”¹¹⁶ Mit anderen Worten, er rationalisiert die Natur. Die Kunst, Klarheit und Schönheit zählen zu seinen Bereichen. Nietzsche beschreibt Apollon

¹⁰⁹ Otto Rank: *Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung*, Leipzig und Wien 1909, S. 72.

¹¹⁰ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 6.

¹¹¹ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 6.

¹¹² Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S.

¹¹³ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 6.

¹¹⁴ Carl Gustav Jung: *Archetyp und Unbewusstes*, Olten und Freiburg im Breisgau 1984, S. 162.

¹¹⁵ Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*, 5. Auflage, Berlin 2019, S. 52.

¹¹⁶ *Apollon-Time*: online unter: <https://apollon-time.com/apollon-bedeutung/>, [letzter Zugriff: 20.10.2022].

als “das herrliche Götterbild des *principium individuationis*”¹¹⁷, als “Gott der Individualisierung und jener maßvollen Begrenzung.”¹¹⁸ Er ist der Sohn des Göttervaters Zeus und der schönen Titanin Leto. Aus Eifersucht versucht Hera, die Geburt von Apollon und seine Zwillingschwester Artemis zu verhindern. Denn Gaia, die Urmutter aller Götter und Erdgöttin sowie Heras Großmutter, sagt vorher, dass die Zwillinge mächtiger werden als Heras Kinder. Gaia gebärt den Drachen Python, den chthonischen Feind der olympischen Welt, damit dieser Himmelsgöttin Leto verschlingt. Aber Zeus verhindert das. Nach seiner Geburt tötet Apollon den Python mit seinem Pfeil. Dies bedeutet, dass das Licht die Dunkelheit überwindet, anders ausgedrückt, die apollinische Kultur besiegt die Natur. Das kann auch als Sieg des Männlichen gegen das Weibliche gedeutet werden. In diesem Sinne betrachtet Inge Stephan die Mythen als “die Gründungsgeschichte des männlichen Subjekts”¹¹⁹ und “als Unterwerfung des Weiblichen”¹²⁰ durch das Männliche.

Apollo del Belvedere, eine römische Kopie der griechischen Statue des Sonnengottes Apollo, gibt uns nach der Lesart von Paglia ausreichende Auskunft über die Ideale der apollinischen/aufgeklärten Kultur. Die Marmorstatue verkörpert die Ideale der klassischen Schönheit: Er hat einen jugendlichen und athletischen Körper. Er hat keinen Bart aber lange Haare, die weiblich aussieht. Paglia erläutert, dass Apollons ausgestreckter Arm die Skyline der Himmelverehrung ist. Nach ihr ist das die lineare Linie, die die Kurven der Mutter Erde bestraft.¹²¹ Mit anderen Worten, der Arm Apollons symbolisiert das Verdrängen des Kreislaufs der Natur durch die Kultur.

Der “herrliche” Körper von Apollon ist den äußeren Einflüssen geschlossen. Er ist beständig und statisch; er verändert sich unter keinen Umständen. Den herrlichen Körper umschreibt Michael Bachtin folgendermaßen:

“Der Körper des neuen Kanons ist ein einzelner, es bleiben keinerlei Merkmale der Zweileibigkeit bestehen, der Körper genügt sich selbst, spricht nur für sich. Alles, was mit ihm passiert, geht nur ihn an, und deshalb bekommt er auch einen eindeutigen Sinn: der Tod ist hier nur Tod,

¹¹⁷ Wilhelm Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 2022, S. 4.

¹¹⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 4.

¹¹⁹ Inge Stephan: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1997, S. 10.

¹²⁰ Stephan, *Musen und Medusen*, S. 10.

¹²¹ Paglia, *Sexual Personae*, S. 77.

er fällt nie mit der Geburt zusammen, das Alter ist von der Jugend getrennt, Schläge verwunden nur und befördern keine Geburt. Alle Handlungen und Ereignisse sind eingeschlossen in den Zeitraum zwischen Geburt und Tod des einen individuellen Körpers. Diese Grenzen markieren den absoluten Anfang und das absolute Ende. Innerhalb eines Körpers können Anfang und Ende sich niemals treffen.”¹²²

Alle weiteren Sonnenhelden sind eine Maskerade von Apollon. Sie kommen zur Welt meistens als Sohn einer jungfräulichen Mutter. Diese Mutter wird von einem Gott imprägniert, was eigentlich bedeutet, dass sie sich als eine spirituelle weibliche Figurine zum “Himmel” öffnet¹²³. Aus diesem Grund ist der Sonnenheld entweder ein Halbgott, oder ein Adoptivkind, dessen Eltern außerordentliche Menschen sind, wie z.B. Könige. Wenn wir die Helden im heroischen Zeitalter betrachten, bemerkt man nach Walter Umminger zunächst ihre Körperstärke: “Nicht die Schönheit, die Tugend oder der Geist wurden als Erstes besungen, sondern die Körperstärke und der Sieg durch Muskelkraft.”¹²⁴ Herakles ist beispielsweise der Sohn des Gottes Zeus und der Alkmene, die Tochter eines Königs. Er wird in der *Ilias* “einem starken und athletischen Körper”¹²⁵ dargestellt. Durch seine außerordentliche Kraft vollbringt er zwölf Aufgaben, wie die Erlegung der lernäischen Schlange und des Nemeischen Löwes, Reinigung des Augiasstalls, welche eigentlich die Gestaltung der Natur durch den Menschen bedeuten. Gilgamesch, “der König der sumerischen Stadt Uruk”, ist zu “zwei Dritteln Gott und einem Drittel Mensch.”¹²⁶ Er gilt als „der stärkste Mann von Uruk”; er ist “groß, kräftig und schön.”¹²⁷ Er lässt Uruk zu “einer prächtigen Stadt mit Tempel und anderen großen Gebäuden ausbauen.”¹²⁸ Mit seiner “Kraft, Mut und überragenden Weisheit sucht er nach Unsterblichkeit.”¹²⁹ Er ist ein “Kulturbringer: er habe alles in der irdischen Welt gesehen und sei ferne Wege gegangen.”¹³⁰ Der Grund dafür ist nach Jung, dass ein Sonnenheld

¹²² Michael Bachtin: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, 7. Auflage, Frankfurt am Main 2018, S. 363.

¹²³ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 137.

¹²⁴ Walter Umminger: *Helden. Götter. Übermenschen*, Wien 1962 S. 6.

¹²⁵ Kyr: *Der Heldenmythos: Die psychologische Bedeutung von Helden*, Berlin 2011, S. 12.

¹²⁶ Nicole Leurpendeur, *Das Gilgamesch- Epos*, 2. Auflage, Starnberg 2006, S. 11.

¹²⁷ Leurpendeur, *Das Gilgamesch- Epos*, S. 11.

¹²⁸ Leurpendeur, *Das Gilgamesch- Epos*, S. 11.

¹²⁹ Leurpendeur, *Das Gilgamesch- Epos*, S. 11.

¹³⁰ Leurpendeur, *Das Gilgamesch- Epos*, S. 11.

“der wandernden Sonne”¹³¹ ähnlich ist; er wandert, dringt ein und beutet aus, wie Odysseus. Odysseus ist ein gottähnlicher Held, der in der *Odyssee* mit Muskelkraft, Schönheit und Reiz dargestellt wird: “Nicht von allen Göttern verfolgt, die den Himmel bewohnen, Kam der Mann in das Land der göttergleichen Phäaken! Anfangs schien er gering und unbedeutend von Anseh; Jetzo gleicht er den Göttern, des weiten Himmels Bewohnern.”¹³² Er gilt als der “weiseste Mann der Sterblichen.”¹³³ Wegen seiner Vernunft können wir ihn als Vorbild der weiteren (Sonnen-)Helden der Aufklärung betrachten. Obwohl er in einem hohen Schloss in Reichtum lebt, tritt er in den trojanischen Krieg ein, um die fernen Orte zu nehmen und seinen Reichtum zu erhöhen. Während des zehnjährigen Kriegs überwindet er alle Probleme und Hürden mit Klugheit und Durchtriebenheit, daher steht sein Verstand vor seiner Muskelkraft. Bei seinem Abenteuer hat er Beziehungen mit unterschiedlichen schönen und jungen Frauen, trotzdem will er bis zum letzten Moment zu seiner Frau Penelope zurückkehren, was die Ehe verherrlicht. Wenn er nach Hause als ein großer Held zurückkehrt, tötet er alle Männer, die in sein Haus eindringen, um mit seiner Frau zu heiraten und somit sein Erbe einzuheimsen. Inzwischen sind alle seine Verwandten und Bekannten gestorben oder sind alt geworden. Infolgedessen bemerkt man, dass der “weiseste“ Held Odysseus nur Blut und Tränen verursacht. In dieser Hinsicht stellen Adorno und Horkheimer ihn als Zeugnis der “Dialektik der Aufklärung”¹³⁴ dar. Der Widerstreit von Odysseus gegen die Natur bildet die Grundlage des Heldenkonzepts.

Agamemnon opfert der Göttin Artemis, die wie die anderen olympischen Götter die Himmelsverehrung repräsentiert, seine eigene Tochter Iphigenie, damit Artemis ihm im trojanischen Krieg hilft. Als er aus dem Krieg zurückkehrt, tötet ihn seine Frau Klytämnestra, um sich für den Tod der Tochter zu rächen. Orestes, der Repräsentant der apollinischen/aufgeklärten Kultur, findet seine Mutter und ihre Geliebte schuldig für den Tod seines Vaters und nennt sie Tyrannen in der Stadtführung. Er tötet seine Mutter und übernimmt die Führung. Wegen dieses Mordes wird Orestes von Apollon und Artemis

¹³¹ Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, S. 198.

¹³² Homer: *Odyssee*, Berlin/Weimar 1976, S. 75.

¹³³ Homer, *Odyssee*, S. 28.

¹³⁴ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, 16. Auflage, Frankfurt am Main 2006, S. 50.

verurteilt, gebilligt und dann entlassen. Das zeigt, dass Orestes ein wichtiger Repräsentant der aufgeklärten Kultur ist.

Wir können Jesus als einen weiteren großen Sonnenhelden nennen. Er hat keinen Vater; seine Geburt verwirklicht sich durch die Wirkung des Heiligen Geistes. Das Alte Testament kommt ihm als Offenbarung aus dem Himmel her. Sein Tod wird als eine Himmelfahrt dargestellt, denn “die Verdrängung des Todes stellt den Kulturgenerator dar.”¹³⁵ Als er gestorben ist, wurde er nicht in der Erde begraben, er fährt in den Himmel.¹³⁶

In der literarischen Epoche der Aufklärung gibt es eine Vielzahl von Protagonisten, die zu diesem vorgestellten Heldenkonzept gezählt werden können. Der Protagonist Nathan in *Nathan der Weise* (1779) von Gotthold Ephraim Lessing ist beispielsweise ein typischer (Sonnen-)Held der Aufklärung: er ist vernünftig, realitätsnah und ein reicher Kaufmann. Gleichheit, Toleranz und Vernunft verkörpern seinen Charakter. Die Gleichwertigkeit der Religionen Judentum, Christentum und Islam ist ihm sehr wichtig.

Auch die Protagonisten der Bildungs- und Entwicklungsromane involvieren diese Helden. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1821) von Johann Wolfgang von Goethe erzählt das Erwachsenwerden Wilhelm Meisters und den Bildungsweg zur Vernunft. In ähnlicher Weise gibt es auch Filme, deren Hauptfiguren die Ideale der Aufklärung repräsentieren. Viele Helden im Hollywood wie Superman, Batman, Spiderman entsprechen diesem Prototyp.

Im Folgenden wird die Abenteuerfahrt des Helden von J. Campbell dargestellt. Das ist für die vorliegende Arbeit sehr wichtig, da das von Campbell vorgestellte Schema auch heute zum Verstehen der Heldengestalten im Allgemein dienen kann.

¹³⁵ Nevzat Kaya: *Natur-Literatur-Kultur: Literatur als kulturelle Ökologie*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2005, S. 6.

¹³⁶ *Bibel: Lukas -24*, online unter: https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/luke/21/#27, [letzter Zugriff: 28.12.2022].

1.3. Das Abenteuer des Heros bei Joseph Campbell

Joseph Campbell definiert den Helden in *Der Heros in tausend Gestalten* als einen Menschen, der “seine persönlichen und örtlich-historischen Grenzen”¹³⁷ überwinden und den “allgemein gültigen Formen erreichen”¹³⁸ kann. Zweitens bezeichnet er den Helden als denjenigen, der zu uns – zur Gesellschaft zurückkehrt, um die Lehre, die er während seiner Abenteuer gelernt hat, weiterzugeben. Campbell beschreibt, dass der mythologische Held seine Existenz immer noch im modernen Menschen fortführt; dieses Argument bezieht er zurück auf seine Untersuchung der Helden in den antiken Mythen sowie den psychoanalytischen Arbeiten von Freud und Jung:

“Mag der Heros lächerlich sein oder erhaben, Grieche oder Barbar, Heide oder Jude, der wesentliche Umriss seiner Abenteuer variiert kaum. Volkssagen stellen die Heldentat als körperliche Leistung dar, die höheren Religionen als moralische, aber in der Morphologie des Abenteurers, der beteiligten Personen und errungenen Siege findet man erstaunlich wenige Abhandlungen.”¹³⁹

Das bedeutet, dass die Helden in den Mythen, Märchen oder Erzählungen ein Heros, den “jeweils symbolisch unterschiedlich bezeichnet wird”¹⁴⁰ ist. Der Grund dafür ist, dass der Held in der Tat “das Individuum ist, das vom Kind zum Erwachsenen”¹⁴¹ wird. Daher betrachtet er das Abenteuer des Helden gleichzeitig als “die Reise des Individuums nach innen”¹⁴², welche er in drei Phasen unterteilt: Trennung, Initiation, Rückkehr. Diese drei Phasen sollen im Folgenden unter Bezugnahme auf die Ausführungen von Campbell nachskizziert werden

a) *Trennung*

Berufung: Nachdem der Heros in seinem Umfeld vorgestellt worden ist, wird er zu Abenteuern gerufen; “ein Versehen offenbart eine ungeahnte Welt und verstrickt ihn in einem Kräftespiel.”¹⁴³ Diese Berufung kann “zum Leben oder Tode”¹⁴⁴, zu einer religiösen Erleuchtung sowie zu einer wichtigen geschichtlichen Handlung sein. Da die

¹³⁷ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 31.

¹³⁸ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 31.

¹³⁹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 40.

¹⁴⁰ Kyr, *Der Heldenmythos*, S. 30.

¹⁴¹ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 4.

¹⁴² Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 41.

¹⁴³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 64.

¹⁴⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 65.

gewöhnlichen “Begriffe, Ideale oder Verhaltensweisen” sich für ihn nicht mehr eignen, muss er “die Schwelle überschreiten.”¹⁴⁵

Weigerung: Wenn der Ruf nach Abenteuern keine Antwort findet, “verkehrt er ins Negative.”¹⁴⁶ Wenn das Individuum “den Ruf nicht hören will”, verliert es seine “Fähigkeiten und Leistungen”¹⁴⁷, infolgedessen wird sein Leben sinnlos. Das Individuum wird somit “ein Opfer, der eine Erlösung”¹⁴⁸ braucht. Die sogenannte Weigerung des Rufs bedeutet die Abwendung des eigenen Interesses des Individuums.¹⁴⁹

Übernatürliche Hilfe: Wenn die Berufung nicht eingenommen wird, begegnet der Held “einer schützenden Figur”, die meistens “eine alte Frau oder ein alter Mann”¹⁵⁰ ist. In europäischen Märchen gehört diese Rolle zu einer hilfreichen Frau oder Großmutter, während sie “in den christlichen Heiligenlegenden”¹⁵¹ von der Jungfrau Maria getragen wird.¹⁵² Diese Figur “gibt dem Helden Amuletten, damit er gegen Drachen siegen kann.”¹⁵³ “Die Natur als Mutter hilft” dem Helden “bei seiner schwierigen Aufgabe.”¹⁵⁴ Und “wenn die Tat des Helden mit seiner Gruppe zusammenstimmt”, wird er vom “Geschichtsprozess getragen.”¹⁵⁵

Das Überschreiten der ersten Schwelle: Der Held setzt seine Reise bis zu “den Torhütern”¹⁵⁶ fort. Diese Wächter grenzen “die gegenwärtige Lebenssphäre”¹⁵⁷ des Helden. Hinter diesem Wächter befindet sich die Gefahr, d.h. das Unbekannte. Der gewöhnliche Sterbliche ist zufrieden und ist sogar stolz, da er innerhalb dieser bestimmten Grenzen bleibt.¹⁵⁸ Das Abenteuer ist in der Tat die Transformation vom Bekannten zum Unbekannten. In diesem Prozess sind die Wächter der Grenzen immer

¹⁴⁵ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 65.

¹⁴⁶ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 72.

¹⁴⁷ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 72.

¹⁴⁸ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 72.

¹⁴⁹ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 73.

¹⁵⁰ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 83.

¹⁵¹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 85.

¹⁵² Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 85.

¹⁵³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 86.

¹⁵⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 86.

¹⁵⁵ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 86.

¹⁵⁶ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 91.

¹⁵⁷ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 91.

¹⁵⁸ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 91.

gefährlich, aber der Held bringt die “Berufung und den Mut”¹⁵⁹ mit, daher entkommt er der Gefahr.¹⁶⁰

Der Bauch des Walfisches: Überschreitung “der magischen Schwelle bedeutet in allen Mythen Wiedergeburt”¹⁶¹, die mit dem Bild des Walfisches, welches den “Mutterschoß” symbolisiert, dargestellt wird.¹⁶² Der Held besiegt nicht die Mächte der Schwelle, er bevorzugt umgekehrt das Unbekannte. In diesem Sinne “scheint er getötet worden zu sein.”¹⁶³ Wenn der Held die Schwelle überschreitet, nennt man das eine Art von “Selbstvernichtung”¹⁶⁴. Der Held dringt nicht aus den Grenzen der sichtbaren Welt, sondern begibt er sich “nach innen, um neu geboren zu werden.”¹⁶⁵

b) Initiation

Der Weg der Prüfungen: In dieser Phase begegnet der Held den “fabelartigen Mächten.”¹⁶⁶ Da der Held “die etablierten Grenzen der Welt”¹⁶⁷ überschreitet, gerät er in ein Traumland, wo er zahlreiche Prüfungen bestehen muss. Bevor der Held in diese Phase eintritt, gibt sein mythischer Helfer ihm Amuletten, Ratschläge usw., damit er die Prüfungen bestehen kann. Jetzt muss er gegen Drachen kämpfen, die Dunkelheit und unterschiedliche Prüfungen überwinden.¹⁶⁸

Die Begegnung mit der Göttin: Nachdem der Held alle Prüfungen und Schranken überwunden hat, muss er meist eine mythische Hochzeit mit der göttlichen Weltmutter, die als sein letztes Abenteuer gilt, halten.¹⁶⁹ Die Göttin erscheint dem Helden in unterschiedlichen Gestalten, aber sie ist niemals größer als er. Die Göttin leitet ihn, damit er seine Grenze überqueren kann. Der Held kann sein sinnliches Abenteuer vollbringen, wenn er sich den Antrieben der Göttin entsprechend verhält.¹⁷⁰

¹⁵⁹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 96.

¹⁶⁰ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 96.

¹⁶¹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 103.

¹⁶² Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 103.

¹⁶³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 103.

¹⁶⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 103.

¹⁶⁵ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 105.

¹⁶⁶ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 109.

¹⁶⁷ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 109.

¹⁶⁸ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 109.

¹⁶⁹ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 120.

¹⁷⁰ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 127.

Das Weib als Verführerin: Die mystische Ehe des Helden mit der Weltgöttin gilt als der größte Sieg des Helden, da “die Frau das Leben repräsentiert”; der Held ist in diesem Punkt der, “der das Leben erkennt und meistert.”¹⁷¹ Alle Prüfungen vor dieser sogenannten Ehe sind die seelischen Krisen, die sein Bewusstsein erweitern, damit er “den Besitz der Mutter und Zerstörerin ertragen”¹⁷² kann. Infolgedessen nimmt er wahr, dass “er und sein Vater eins sind”, und “nimmt er den Platz seines Vaters ein.”¹⁷³ Aber nachdem der Held die Göttin besitzt, muss er sie und ihre Rufe überschreiten, denn sie wird zum Symbol der Niederlage. Der Held kann nicht mehr bei der Göttin des Körpers bleiben; sie ist nun zur “Königin der Sünde”¹⁷⁴ geworden.

Versöhnung mit dem Vater: Der Held kämpft bei seiner Reise gegen seinen Vater, um Meister der Welt zu werden. Denn der Vater ist der archetypische Feind des Kindes, der in sein Paradies mit der Mutter eindringt¹⁷⁵. Als das Kind sich von der Mutterbrust löst, wird es mit den Tätigkeiten des Erwachsenwerdens konfrontiert und es gerät in die Vatersphäre. Der Vater ist der “Initiationspriester”¹⁷⁶, der das Kind in eine große Welt einführt. In der Tat ist die böse Seite des Vaters “ein Reflex des eigenen Ichs”¹⁷⁷, das man verlassen muss. Und die Versöhnung besteht daher in der Entledigung dieser bösen Seite des Egos.¹⁷⁸

Apotheose: Der Held löst seine Aufgabe, wenn er alle Gegensätze wie Gut und Böse überwindet, die göttliche Form findet und das Wissen wiederfindet.¹⁷⁹ Das bedeutet, dass der Held die weibliche und männliche Seite in sich bemerkt und sie annimmt.

Die endgültige Segnung: Der Held kämpft gegen Drachen oder Ungeheuer und besiegt sie, indem er “sie überlistet, erschlägt oder beschwichtigt”, infolgedessen wird er als “Erlöser der Welt”¹⁸⁰ geehrt. In gewisser Weise findet er “Unsterblichkeit”. Auf individueller Ebene heißt das, dass das Kind seinen Körper von der Mutter distanziert und

¹⁷¹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 131.

¹⁷² Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 131.

¹⁷³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 132.

¹⁷⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 135.

¹⁷⁵ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 149.

¹⁷⁶ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 149.

¹⁷⁷ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 142.

¹⁷⁸ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 142.

¹⁷⁹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 168.

¹⁸⁰ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 197.

die gewöhnlichen Grenzen überwindet und somit am Ende die Nichtigkeit erreicht, in der sich keine Art von Form oder Symbolisierung befinden. Das ist die geistige Entwicklung.¹⁸¹

c) Rückkehr

Verweigerung der Rückkehr: Wenn der Held alle Schranken überwindet und den Drachen oder die Ungeheuer bekämpft, muss er “mit der Trophäe, die das Leben verwandeln soll”¹⁸², zurückkehren. Denn die sogenannte Trophäe wird zur Erneuerung des Volkes oder des ganzen Planeten führen. Aber dieser Verantwortung entzieht sich der Held. Das können wir die “wechselnden Icherfahrungen”¹⁸³ nennen.

Die magische Flucht: Wenn der Held seine Aufgabe löst und “von dem Gott oder der Göttin gesegnet wird” und daher mit der Trophäe zur Welt zurückkehren soll, wird er von dem “himmlischen Schutzherrn unterstützt”¹⁸⁴, damit er den letzten Schranken seines Abenteuers überwinden kann. Wenn der Held aber “die Trophäe gegen den Widerstand ihres Wächters gewinnt” oder seine Rückkehr gegen den Wunsch der Götter oder Dämonen verwirklicht, wird die Flucht von “magischen Hindernissen”¹⁸⁵ verkompliziert.

Rettung von außen: Es gibt aber einige Stände, unter denen “der Heros durch eine äußere Hilfe von seinem Abenteuer zurückgebracht werden muss.”¹⁸⁶ Das bedeutet, dass er sich an einem Ort in voller Ruhe sein kann und dort nicht verlassen will. Die Gesellschaft ist eifersüchtig auf die Menschen, die sich von ihr fernhalten. Daher schlägt die Gesellschaft an die Tür, wenn die Zeit reif ist. Infolgedessen kommt die Rettung von außen und der Abenteurer kehrt zurück.¹⁸⁷ Im Sinne des Individuums bedeutet das, dass das Bewusstsein des Menschen sich unterwirft, dennoch stellt das Unbewusste ein Gleichgewicht her und so kehrt der Abenteurer zur Welt zurück.¹⁸⁸

¹⁸¹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 205.

¹⁸² Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 210.

¹⁸³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 211.

¹⁸⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 213.

¹⁸⁵ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 213.

¹⁸⁶ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 223.

¹⁸⁷ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 223.

¹⁸⁸ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 223.

Rückkehr über die Schwelle: Der Held verlässt seine vertraute Lebenssphäre und begibt sich ins Unbekannte, dann erfüllt er dort seine Aufgabe. Nun kehrt er zurück. Das größte Problem des Helden ist das Annehmen der Leiden und Freuden des Lebens sowie seine banalen und lärmvollen Seiten.¹⁸⁹

Herr der zweiten Welten: Der Held erkennt zwei Welten und springt von einer zu anderen, dazwischen überträgt er nicht ihre Prinzipien auf einander, was als die Gabe des Meisters dargestellt wird.¹⁹⁰

Freiheit zum Leben: Der Held kehrt zurück, indem er ein neues individuelles Bewusstsein erwirbt. "Sein individuelles Bewusstsein versöhnt sich jetzt mit dem Weltwillen."¹⁹¹ Es kann nicht mehr beschädigt werden; es erlangt mit seiner Reise die Ewigkeit.

Diese Abenteuerfahrt des Helden kann nach Campbell sowohl "in den Bildern des Ostens als auch in den griechischen Sagen sowie in den Legenden der Bibel"¹⁹² gesehen werden. Und ihm zufolge ändert sich das Schema der oben dargestellten Kerneinheit fast nie. Das bedeutet, dass man "durch die klassischen Stadien der Abenteuerfahrt"¹⁹³, die Heldengestalten beleuchten kann. Dazu schreibt Campbell:

"Das wird uns nicht nur zum Verständnis der Bedeutung jener Bilder für das Leben heute verhelfen, sondern auch der Einzigartigkeit des Menschengesistes in seinen Zielsetzungen und Kräften, in seiner Unbeständigkeit und in seiner Weisheit."¹⁹⁴

2. Postmoderne und Antiheroismus

2.1. Die Vorläufer der Postmoderne: Schopenhauer, Nietzsche und Freud

In diesem Kapitel geht es um drei Denker -Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud- in deren Werken man Konzepte und Denkfiguren wiederfindet, an die die Postmoderne anknüpfen kann.

¹⁸⁹ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 234.

¹⁹⁰ Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 247.

¹⁹¹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 256.

¹⁹² Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 48.

¹⁹³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 48.

¹⁹⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 48.

Es wird im Weiteren dieses Kapitels detailliert erläutert werden, was unter Postmoderne im Zusammenhang dieser Untersuchung gemeint ist. Allerdings sei hervorgehoben, dass aber die Postmoderne im weitesten Sinne als das Ende der Metaerzählungen bezeichnet werden kann. Das Ende der Metaerzählungen kann bereits in dem Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung* von Arthur Schopenhauer (1778-1860) erkannt werden.

Schopenhauer umschreibt in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dass der Wunsch der Aufklärung nach einer objektiven Wahrheit für jeden Menschen nicht annehmbar ist. Der Grund dafür ist, dass die Wahrheit nach ihm eine Konstruktion bildet, die sich nach eigenen Wahrnehmungen, eigenem Denken oder eigenen Erfahrungen jedes Individuums ändert. In diesem Rahmen erläutert er: „Die Welt ist meine Vorstellung: -dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt.“¹⁹⁵ Somit drückt er aus, dass das, was man in der Welt sieht oder kennt, nichts anderes ist als die Wahrnehmung des Individuums. Daher kann die individuell geprägte Wahrnehmung nicht als Wahrheit bezeichnet werden, da alles eine Vorstellung des Individuums ist:

“Es wird ihm dann deutlich und gewiß, daß er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; daß die Welt, welche ihn umgibt, nur als Vorstellung da ist, d.h. durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist. [...] - durch eine Wahrheit, welche sehr ernst und Jedem, wo nicht furchtbar, doch bedenklich seyn muß, nämlich diese, daß eben auch er sagen kann und sagen muß: ‚Die Welt ist mein Wille‘.“¹⁹⁶

In dieser Weise behandelt Schopenhauer auch den Körper. Nach Schopenhauer nimmt das Subjekt die Welt nicht durch den Kopf, sondern durch die Hand, durch das Auge, d.h. durch den Leib wahr. Schopenhauer betrachtet jede „Naturkraft mit dem Willen identisch“¹⁹⁷ und alle Objekte in der Natur werden durch den Leib erfahren.¹⁹⁸ In diesem Rahmen sind der Wille und der Körper nach Schopenhauer eins.¹⁹⁹ Schopenhauer nennt den Körper „tierisch“, denn er nimmt die Veränderungen der Objekte unmittelbar wahr;

¹⁹⁵ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München 1913, S. 6.

¹⁹⁶ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 20.

¹⁹⁷ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 58.

¹⁹⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 33.

¹⁹⁹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 316.

das Bewusstsein spielt dabei keine Rolle. Mit anderen Worten, die körperlichen Wahrnehmungen sind eine Folge des Willens. Die Wahrnehmungen wären nach Schopenhauer bedeutungslos, wenn sie eine Bedeutung als Schmerz oder Wollust für den Willen hätten.²⁰⁰

In ähnlicher Weise stellt Wilhelm Friedrich Nietzsche (1844-1900) den Wahrheitsbegriff der Moderne sowie ihre “Kernbegriffe Geschichte, Subjekt, Totalität, Wesen”²⁰¹ usw. in Frage. Darum wird er als Vater der Postmoderne gesehen. Der Begriff “Wille” von Schopenhauer mutiert bei Nietzsche zu dem Begriff “Dionysisch”. In *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* lässt Nietzsche die Fortentwicklung der Kunst an die “Duplizität des Apollinischen und Dionysischen”²⁰² binden. Nietzsche stellt Dionysos als “Schöpfer der Welt” dar: “Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?”²⁰³ Dazu schreibt Goedert, dass Nietzsche seine dionysisch-tragische Philosophie entwickelt, indem er ausgehend vom Begriff “Ding an sich”²⁰⁴ “den leidenden dionysischen Urkünstler der Welt macht.”²⁰⁵ Der Urkünstler bei Nietzsche stammt laut Goedert aus dem “Urschmerz”²⁰⁶, der Apollo zwingt, die Welt zu schaffen. Das bedeutet, dass der Urschmerz eng verbunden ist mit der “Urlust schöpferischer Tätigkeit.”²⁰⁷

Kaya erläutert, dass “Dionysos bei Nietzsche Satan” ist, der “jenseits aller Moral”²⁰⁸ steht. In diesem Sinne repräsentiert Dionysos laut Nietzsche die “titanischen Mächte der Natur und zeigt matriarchale”²⁰⁹ Züge. Darum bezeichnet Kaya Dionysos als einen “Boten des chthonischen Bereichs.”²¹⁰ Kaya bringt gleichzeitig zur Sprache, dass

²⁰⁰ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 637.

²⁰¹ Peter Zima: *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 2. Auflage, Tübingen und Basel 1997, S. 131.

²⁰² Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 23.

²⁰³ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 30.

²⁰⁴ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 14.

²⁰⁵ Georges Goedert: “Nietzsche und Schopenhauer” in: Ernst Behler/Mazzino Montinari, u.a. (Hg.): *Nietzsche-Studien: Band 7: Aneignung und Umwandlung*, New York/Berlin 1978, S. 3.

²⁰⁶ Goedert, “Nietzsche und Schopenhauer”, S. 3.

²⁰⁷ Goedert, “Nietzsche und Schopenhauer”, S. 3.

²⁰⁸ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 10.

²⁰⁹ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 11.

²¹⁰ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 11.

das Apollinische (Klassische) die Abwesenheit des Dionysischen braucht, da “das Apollinische nicht herrschen kann, wo das Dionysische ist.”²¹¹ Dazu schreibt Kaya:

“Das Dionysische bedarf keineswegs des Apollinischen, um sich entfalten zu können, bei ihm handelt es sich um einen „Urgrund“, [...] das Apollinische Arkadien ist stets der Gefahr eines plötzlichen Einbruchs dionysischer Ursprünglichkeit ausgeliefert.”²¹²

Da das dionysische Prinzip bei Nietzsche die Natur (im Sinne von Neumanns Großer Mutter) repräsentiert, bringt es auch das Unbewusste sowie das Verdrängte zurück.

Wenn es um das Unbewusste und das Unterdrückte geht, muss unbedingt Sigmund Freud (1856-1939) erwähnt werden, denn seine Untersuchungen über die Psyche sind vom bahnbrechenden Charakter. Freud kann ebenfalls mit der Postmoderne in Einklang gebracht werden, da seine Untersuchungen über das Unbewusste, die Triebe des Menschen von besonderer Wichtigkeit sind. Freud behandelt “drei Kränkungen der Menschheit: Die kosmologische Kränkung wurde von Kopernikus bewirkt und bedeutet, dass die Erde um die Sonne kreist.”²¹³ Die biologische Kränkung von Darwin zeigt, dass “die Menschen von Tieren stammen.”²¹⁴ Und die psychologische Kränkung kommt von Freud, da er “die Menschen als triebgesteuert”²¹⁵ bezeichnet. Nach Freud handelt der Mensch nicht nur “aus freiem Willen und seiner Vernunft”²¹⁶, sondern sein Unterbewusstsein hat mehr Wirkung auf ihn.²¹⁷ Die Metaerzählung, dass der Mensch über sich selbst bewusst herrscht, wird somit durch die Theorie von Freud gewissermaßen verabschiedet.

Freud erläutert in *Das Ich und Das Es*, dass seine Argumente über das Unterbewusstsein von “philosophisch Gebildeten unglaublich oder unlogisch”²¹⁸ betrachtet werden: “Den meisten philosophisch Gebildeten ist die Idee eines Psychischen,

²¹¹ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 11.

²¹² Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 9.

²¹³ Johannes Vincent Knecht: *Die Großen Kränkungen der Menschheit*, 2015, online unter <https://www.zeitraumzeit.de/die-grossen-kraenkungen-der-gesellschaft/>, [letzter Zugriff: 05.09.2022].

²¹⁴ Knecht, *Die Großen Kränkungen der Menschheit*.

²¹⁵ Knecht, *Die Großen Kränkungen der Menschheit*.

²¹⁶ Knecht, *Die Großen Kränkungen der Menschheit*.

²¹⁷ Knecht, *Die Großen Kränkungen der Menschheit*.

²¹⁸ Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main 1975, S. 2.

das nicht auch bewusst ist, so unfassbar, dass sie ihnen absurd und durch bloße Logik abweisbar erscheint.”²¹⁹ Dies zeigt uns wiederum, dass das “Auge” und die “Vernunft” die wichtigsten Mittel der Aufklärung sind und die Vorstellungen, die durch das Auge oder die Vernunft nicht erklärt werden können, als unakzeptabel gelten.

Nach Freud unterteilt sich der Mensch seelisch in drei Komponenten: “Ein Es, ein Ich und ein Über-Ich.”²²⁰ Laut Freud ist das Es die “unmittelbarste und sicherste Wahrnehmung”, während “[d]as Ich größtenteils bewusst”²²¹ ist. Daher werden “Entscheidungen, rationale Lösungen sowie Selbstkontrolle durch das Ich”²²² geleitet. “Das Es” ist aber unbewusst und enthält Triebe, die nicht durch die Vernunft oder die Kultur unterdrückt werden können.²²³ Freud bringt zum Ausdruck, dass das Unbewusste mit dem Verdrängten eine enge Beziehung hat, trotzdem wäre es nicht richtig zu sagen, dass “das Es” das ganze Verdrängte umfasst.²²⁴ Das heißt, dass es bloß ein Teil des “Es” ist. Das “Über-Ich” vertritt laut Freud in der menschlichen Seele die Elemente, die der Mensch seit seiner Kindheit erwirbt, wie z.B. “moralische Beschränkungen, Werte, Normen”²²⁵, die wir unter den Begriff Kultur stellen können. In diesem Rahmen bezeichnet Freud das Individuum als “ein psychisches Es”²²⁶, das unerkant und unbewusst ist und oberflächlich vom Ich umhüllt wird.

Diese drei Denker werden herangezogen, weil sie eine kulturkritische Perspektive zu Verfügung stellen und das Projekt der Aufklärung kritisch beobachten.

2.2.Die Postmoderne als Gegenpol der Moderne

Der Begriff “Postmoderne” zeigt uns, dass “wir nicht mehr in der Moderne, sondern in einer Zeit nach der Moderne leben.”²²⁷ Mit dem Begriff “Post-Moderne” verstehen wir, dass es eine Beziehung zwischen der Moderne und Postmoderne gibt.

²¹⁹ Freud, *Das Ich und das Es*, S. 2.

²²⁰ Vgl. Freud, *Das Ich und das Es*, S. 2.

²²¹ Freud, *Das Ich und das Es*, S. 2.

²²² Freud, *Das Ich und das Es*, S. 2.

²²³ Vgl. Freud, *Das Ich und das Es*, S. 8.

²²⁴ Vgl. Freud, *Das Ich und das Es*, S. 8.

²²⁵ Freud, *Das Ich und das Es*, S. 8.

²²⁶ Freud, *Das Ich und das Es*, S. 8.

²²⁷ Wolfgang Iser: *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Auflage, Berlin 2008, S. 9.

Daher soll zunächst ein Blick auf die Moderne geworfen werden, um den Begriff Postmoderne zu erläutern. Das Lexem “‘modern’ entstammt dem “lateinischen Wort ,modo‘, das ,gegenwärtig‘, ,neu‘, ,vorübergehend‘, ,progressiv’ ”²²⁸ bedeutet und das den Begriffen “‘alt‘, ,konservativ‘, ,ewig‘, ,vergangen““²²⁹ entgegensteht. Die Moderne bezieht sich auf die Begriffe Rationalisierung, Aufklärung, Säkularisierung, Industrialisierung, da sie von ihnen geprägt ist. In diesem Rahmen bezeichnen wir die Moderne im weitesten Sinne als die Zeit, in der zahlreiche gesellschaftliche, kulturelle und politische Umformungen stattgefunden haben.

In der Postmoderne-Diskussion sowie in den theoretischen Debatten gibt es keinen Konsens in Bezug auf eine Postmoderne-Definition. Aber Ansgar Nünning definiert die Postmoderne folgenderweise:

“Die Postmoderne ist die Bezeichnung für die kulturgeschichtliche Periode nach der Moderne bzw. für ästhetisch-philosophische Ansätze und kulturelle Konfigurationen dieser Zeit.”²³⁰

Die postmodernen Theoretiker können keine genaue Definition der Postmoderne geben. Den Grund dafür zeigt Behrens in ihrer Beziehung zur Moderne, die er viel “problematischer als die Postmoderne”²³¹ findet. Denn es gibt ,viele‘ Modernen wie “die Moderne des 17. Jahrhunderts, die Moderne des 18. und 19. Jahrhunderts und die des 20. Jahrhunderts”²³², die auch Differenzen haben. Behrens drückt aus, dass “die Unmöglichkeit einer genauen Bestimmung des Begriffs die einzige Definition der Postmoderne”²³³ sei. Umberto Eco umschreibt in seinem Artikel *Nachschrift zu dem Namen der Rose*:

“Unglücklicherweise ist »postmodern« heute ein Passepartoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann. Ich habe den Eindruck, dass ihn inzwischen jeder auf das anwendet, was ihm gerade gefällt.”²³⁴

²²⁸ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890 – 1933*, Stuttgart 1998, S. 1.

²²⁹ Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890 – 1933*, S. 1.

²³⁰ Ansgar Nünning: *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage, Stuttgart 2008, S. 589.

²³¹ Roger Behrens: *Postmoderne*, Hamburg 2014, S. 8.

²³² Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 46.

²³³ Behrens, *Postmoderne*, S. 6.

²³⁴ Umberto Eco: *Nachschrift zum Der Name der Rose*, 8. Auflage, München 1987, S. 77.

Ihab Hassan, der postmoderne Theoretiker, gibt keine Definition der Postmoderne, aber er bezieht die Postmoderne auf elf Begriffe:

1. *Unbestimmtheit*: Hassan legt dar, dass die Unbestimmtheit eines der zentralen Merkmale der Postmoderne ist. Nach Hassan können wir die sogenannte Unbestimmtheit als “Ambiguitäten, Zäsuren und Verschiebungen”²³⁵ in allen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Bereichen bemerken.²³⁶

2. *Fragmentierung*: Hassan verkündet den Grund der Fragmentierung in der Postmoderne als “Unbestimmtheiten”. Somit meint Hassan, dass jede Art von Verbindung und Totalität ihre Gültigkeit in der Postmoderne verliert. Er bezieht dies auf die “Vorliebe für Unterscheidung”²³⁷, anders ausgedrückt, für den Wandel der Bedeutung.

3. *Entkanonisierung*: Mit der Entkanonisierung beschreibt Hassan die Ablehnung “des Kanons und der Autorität”²³⁸, die in der Moderne eine große Rolle spielen. Hassan erläutert, dass die Postmoderne “die Zeit der Delegitimierung”²³⁹ ist. Der Grund besteht darin, dass die Metaerzählungen in der Postmoderne ein Ende finden. Hassan drückt aus, dass die Postmoderne “die Transformation vom Tod des Gottes zum Tod des Autors und Tod des Vaters”²⁴⁰ bedeutet. Die Kultur wird somit nach Hassan “entkanonisiert und das Wissen wird demystifiziert.”²⁴¹

4. *Ichverlust, Verlust des Innersten*: Hassan bringt zum Ausdruck, dass “das traditionelle Ich in der Postmoderne aufgelöst”²⁴² wird. Laut Hassan wird das “Ich” heute vielmehr als eine “Selbstausslöschung oder Vervielfältigung aufgefasst”²⁴³, was er ausgehend von den Sprachspielen von Lyotard und von Nietzsches Betrachtung des

²³⁵ Ihab Hassan (1987). “Pluralismus in der Postmoderne”, in: Dietmar Kamper/Wilhelm van Reijen (Hg.): *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main 1983, S. 157-184, hier: S. 159.

²³⁶ Vgl. Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 159.

²³⁷ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 159.

²³⁸ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 160.

²³⁹ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 160.

²⁴⁰ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 160.

²⁴¹ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 160.

²⁴² Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 160.

²⁴³ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 160.

Subjekts als Fiktion erläutert. Mit anderen Worten, da die Wirklichkeit nicht singular ist, sondern auch plural erkannt werden kann, „verliert sich das ‘Ich‘ und dessen Tiefe.“²⁴⁴

5. *Unpräsentierbare, Unrepräsentierbare*: Hassan bezeichnet die postmoderne Kunst „irrealistisch und nichtikonisch“²⁴⁵; sie interessiert sich nach Hassan nicht für „die Realität und das Ikonische“; sie weist „jegliche Mimesis und Nachahmung“²⁴⁶ ab. Auch in der Literatur zielt sie auf die „Entleerung ihrer Grenzen und Beseitigung ihrer Repräsentation“, denn sie erzeugt „flache Oberflächen.“²⁴⁷

6. *Ironie*: Hassan nennt Ironie auch „Perspektivismus“, daher beinhaltet Ironie nach Hassan „Unbestimmtheit und Multivalenz.“²⁴⁸ Unter Ironie behandelt Hassan viele Begriffe wie z.B. „Vielfältigkeit, Zufälligkeit, Eventualität, Absurdität“²⁴⁹, die zur postmodernen Ironie gezählt werden können.

7. *Hybridisierung*: In der Postmoderne verlieren die Genres an Bedeutung. Infolgedessen treten mutierte Genres auf, was Hassan unter dem Begriff Hybridisierung zusammenfasst. Unter Hybridisierung erläutert Hassan die „Reproduktion der Genres“²⁵⁰, die die Formen wie Parodie, Pastiche, Travestie, Kitsch, Pop, Wortspiel umfasst.

8. *Karnevalisierung*: Der Terminus stammt von Michael Bachtin. Hassan drückt aus, dass die „Karnevalisierung die Begriffe Unbestimmtheit, Fragmentierung, Entkanonisierung, Ichverlust und Hybridisierung“²⁵¹ beinhaltet. Hassan erläutert, dass alle „hierarchischen Grade, Privilegien, Normen und Verbote in der Postmoderne suspendiert werden.“²⁵² Die Wirklichkeit und das System werden abgewiesen, da die Karnevalisierung nach Hassan das „Anti-System“ repräsentiert. In diesem Sinne spiegelt die Karnevalisierung den „komischen und absurden Charakter der Postmoderne“²⁵³ wider.

²⁴⁴ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 160.

²⁴⁵ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 161.

²⁴⁶ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 161.

²⁴⁷ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 161.

²⁴⁸ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 161.

²⁴⁹ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 161

²⁵⁰ Vgl. Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 162.

²⁵¹ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 162.

²⁵² Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 162.

²⁵³ Hassan, „Pluralismus in der Postmoderne“, S. 162.

9. *Performance, Partizipation*: Unter dem Begriff Performance/Partizipation argumentiert Hassan, dass “Unbestimmtheit in der Postmoderne Partizipation verhindert”, daher entstehen “in dem postmodernen Text Lücken”²⁵⁴, die ausgefüllt werden müssen. Mit anderen Worten, der postmoderne Text sowie die postmoderne Kunst will für Hassan “geschrieben, überarbeitet, beantwortet und ausgeführt”²⁵⁵ werden.

10. *Konstruktionismus*: Die Postmoderne ist “irrealistisch und figurativ”, was Hassan mit Nietzsches Worten bezeichnet: “Was gedacht werden kann, muss sicherlich eine Fiktion sein.”²⁵⁶ In diesem Rahmen betrachtet Hassan die Wirklichkeit als eine Konstruktion. Infolgedessen geht es in der Postmoderne nicht um eine einzige Wahrheit oder “fertig vorgefundene Welt”, sondern um eine “Vielfalt von Wahrheiten und Welten”²⁵⁷, die konstruiert werden.

11. *Immanenz*: In der Postmoderne wird die Welt durch neue Medien und Technologien neu bewertet sowie neu strukturiert. Unter der Immanenz versteht Hassan die “menschliche Fähigkeit zur Abstraktion”²⁵⁸, die zur Darstellung der Welt mit Hilfe von neuen Technologien und Symbolen führt. Auf diese Weise wird für Hassan das ganze Leben intertextualisiert.

Lyotard betrachtet die Postmoderne als einen “Zustand der abendländischen Kultur”²⁵⁹, der nach den Übergängen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in den wissenschaftlichen, literarischen und künstlerischen Bereichen verfolgt werden kann.²⁶⁰ In *Unsere postmoderne Moderne* erläutert Welsch diesbezüglich, dass sich ein globaler Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg in der amerikanischen und westeuropäischen Gesellschaft ergibt, infolgedessen kommen “viele Denk- und Wirklichkeitsumstellungen heraus, unter denen er die ökonomische Umstellung, die aktiven Gesellschaften, die neuen Kommunikationstechnologien, die nicht deterministisch funktionierende neue Wissenschaft, die Vielfalt von konkurrierenden Paradigmen, das neue ökologische

²⁵⁴ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 163.

²⁵⁵ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 163.

²⁵⁶ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 164.

²⁵⁷ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 164.

²⁵⁸ Hassan, “Pluralismus in der Postmoderne”, S. 164.

²⁵⁹ Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, 5. Auflage, Wien 2005, S. 13.

²⁶⁰ Vgl. Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 13.

Bewusstsein, die neuen Feminismen“²⁶¹ usw. zeigt. Dieser Wandel kann auf den Fehlschlag des Fortschritts- und Freiheitsideals der Aufklärung zurückgeführt werden. “Der Erste und Zweite Weltkrieg, Vernichtungslager, Aufrüstung, Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki“²⁶², Unterdrückung, Ausbeutung und Ausgrenzung mancher Völker oder Gruppen in der Gesellschaft können als Zeugnis dafür aufgeführt werden.

Infolgedessen ist die aufgeklärte Kultur heruntergekommen. Stattdessen erhöht sich die Postmoderne, die vor allem die “Vernunft”, die “Einheit”, “Totalität” und die (objektive) “Wahrheit” der Aufklärung in Frage stellt. Diese Begriffe der Aufklärung verhindern die Pluralität und führen zur Totalität. Dazu erläutern Adorno und Horkheimer in ihrem Buch *Dialektik der Aufklärung*: “Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann.”²⁶³ Das bedeutet, dass die Postmoderne das Gegenteil der Aufklärung vertritt. In diesem Rahmen kann die Pluralität als das entscheidendste Merkmal der Postmoderne bezeichnet werden. Zima erläutert, dass die Postmoderne “eine Vielzahl von Individuen, Beziehungen, Wertsetzungen und Ideologien”²⁶⁴ enthält. Nach Zima wird jede(r) “moralische, ästhetische oder politische Ideologie”²⁶⁵/Wert in der Postmoderne durch ihre/seine Alternative ersetzt.²⁶⁶ Den Grund dafür sieht er in der Skepsis gegen die Allgemeingültigkeit der Werte und Ideologien. Daher bezeichnet er die Postmoderne als die Zeit, in der jeder Art von sozialem, nationalem, christlichem oder liberalem Wert oder der Ideologie in Frage gestellt werden.²⁶⁷ E.O. Wilson behandelt die Postmoderne in seinem Buch *Einheit des Wissens* (1998) folgendermaßen:

“Die Postmoderne ist die äußerste Antithese zur Aufklärung. Aufklärer glauben, dass wir alles wissen können, radikale Postmoderne glauben, dass wir nichts wissen können.”²⁶⁸

²⁶¹ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 11.

²⁶² David Harvey: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge 1992, S. 13.

²⁶³ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 20.

²⁶⁴ Peter V. Zima: *Das literarische Subjekt: Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen und Basel 2001, S. 44.

²⁶⁵ Zima, *Das literarische Subjekt*, S. 44.

²⁶⁶ Vgl. Zima, *Das literarische Subjekt*, S. 44

²⁶⁷ Vgl. Zima, *Das literarische Subjekt*, S. 44

²⁶⁸ Edward O. Wilson: *Die Einheit des Wissens*, Berlin 1998, zitiert nach Günter Dedie: *Die Postmoderne und ihre Krise*, online unter: <https://www.bfa-verein.de/post/die-postmoderne-und-ihre-krise>, [letzter Zugriff: 30.08.2022].

Diese Vorstellung führt zu dem Niedergang der Objektivität bzw. der Totalität der Aufklärung. Jean Baudrillard (1929-2007), der französische Philosoph und Soziologe, bringt in *Simulacra und Simulation* zur Sprache, dass man in der postmodernen Welt nicht mehr von einer totalitären Wahrheit sprechen kann. Der Grund dafür ist nach ihm, dass die postmoderne Welt nicht etwas anderes als ein Universum der Simulation sei.²⁶⁹ Mit anderen Worten, alles ist in der Postmoderne "Simulakra"²⁷⁰, die Erscheinung, die jeder als Wirklichkeit erkennt oder erkennen kann. Laut Baudrillard wird die Wahrheit in unserer Zeit durch Informationstechnik produziert, das heißt, dass sie immer wieder reproduziert wird, was er "Hyperrealität"²⁷¹ nennt. Infolgedessen ist die rationale Realität nach Baudrillard für immer verloren gegangen.²⁷² Dazu erläutert Umberto Eco, dass zahlreiche gefälschte Kunstwerke, wie z.B. Wachsfiguren, Hologramme und Dioramen, sich in den Städten und Museen der USA befinden, die so realistisch sind, dass man sie von ihren Originalen nicht unterscheiden kann.²⁷³ Der Grund dafür ist nach Eco, nicht den Bedarf zu wecken, um die Reale zu sehen.²⁷⁴ Denn die Realität verliert in der Postmoderne an Bedeutung. In ähnlicher Weise drückt Bauman in *Postmodernity and its Discontents* aus, dass man in der Postmoderne nicht mehr die Repräsentationen behandeln kann, sondern nur die Imitationen.²⁷⁵

Wie ihre Definition kann auch keine genaue historische Datierung der Postmoderne gemacht werden. Der Grund dafür liegt nach Welsch darin, dass die Postmoderne in Europa oder in den USA nicht gleichzeitig erscheint.²⁷⁶ Welsch erläutert, dass die Postmoderne in den USA auf Phänomenen der fünfziger Jahre beruht. Aber man kann laut ihm in den fünfziger Jahren in Europa im *New Yorker* lesen, dass die Postmoderne nicht mehr gültig ist, da damals in einer als Post-Postmodernismus bezeichnenden Zeit gelebt wird.²⁷⁷ Welsch zeigt dafür Rudolf Pannwitz als ein weiteres

²⁶⁹ Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*, Michigan: 1995, S. 1.

²⁷⁰ Vgl. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, S. 1.

²⁷¹ Vgl. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, S. 2.

²⁷² Vgl. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, S. 2.

²⁷³ Vgl. Umberto Eco: *Gündelik Yaşamdan Sanata*, İstanbul 2014, S. 45-46 (ital: Umberto Eco: *Dalla periferia dell'impero*, Milano 1977, (tr: Umberto Eco: *Gündelik Yaşamdan Sanata*, İstanbul 2014, S. 45-46).

²⁷⁴ Eco, *Gündelik Yaşamdan Sanata*, 51.

²⁷⁵ Zygmunt Bauman: *Postmodernity and its Discontents*, New York 1997, S. 106.

²⁷⁶ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 10.

²⁷⁷ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 10.

Beispiel: Pannwitz betrachtet die Postmoderne als etwas, was zur Zukunft gehört. Aber für Arnold Toynbee beginnt Postmoderne 1875.²⁷⁸ In ähnlicher Weise erwähnt Welsch Umberto Eco, er die Postmoderne schon bei Homer ansetzt, während Lyotard die Postmoderne mit Aristoteles verbinden kann.²⁷⁹

Die Postmoderne bezieht sich weitgehend auf die Literaturwissenschaft, trotzdem wird der Ausdruck Postmoderne erst im Bereich Malerei verwendet. Der englische Salonmaler John Watkins Chapman behandelt erst um 1870 den Ausdruck “Post-modern” für die Malerei, die “moderner und avancierter als der damalige französische Impressionismus”²⁸⁰ ist. Welsch erläutert, dass der Terminus zweitens 1917 von Rudolf Pannwitz in seinem Buch *Die Krisis der europäischen Kultur* verwendet wird. Pannwitz beschreibt den postmodernen Menschen folgenderweise:

“Der sportlich gestählte nationalistisch bewusste militärisch erzogene religiös erregte postmoderne mensch ist ein überkrstetes weichtier ein juste-milieu von décadent und barbar davon geschwommen aus dem gebärerischen strudel der groszen décadence der radikalen revolution des europäischen Nihilismus.”²⁸¹

Der spanische Literaturwissenschaftler Federico de Oníz behandelt 1934 von dem Terminus *Postmodernismo*, als er die Periode zwischen 1905-1914 in der spanischen und hispano-amerikanischen Dichtung bezeichnet, während Arnold Toynbee ihn 1947 in *A Study of History* erwähnt²⁸², um die damalige Phase der abendländischen Kultur, deren Politik von “dem nationalstaatlichen Denken zur globalen Interaktion übergang”²⁸³, darzulegen.

Best und Kellner drücken in *Postmodern Theory: Critical Interrogations* aus, dass die entscheidenden Entwicklungen der postmodernen Theorie in Frankreich erfasst werden.²⁸⁴ Den Grund dafür sehen sie darin, dass eine Vielzahl von sozialen, ökonomischen, politischen Phänomenen in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg

²⁷⁸ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 10.

²⁷⁹ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 10.

²⁸⁰ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 13.

²⁸¹ Rudolf Pannwitz: *Die Krisis der europäischen Kultur*, Werke, Bd. 2, Nürnberg 1917, S. 64 zitiert nach Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Auflage, Berlin 2008, S. 12.

²⁸² Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 13.

²⁸³ Heinz-Günther Vester: *Soziologie der Postmoderne*, München 1993, S. 9.

²⁸⁴ Vgl. Steven Best/Douglas Kellner: *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, London 1991, S. 16.

aufgekommen ist. Allerdings setzt die Diskussion um die Postmoderne erst in der 1950er Jahren in der nordamerikanischen Literaturtheorie ein. Arnold Toynbee verwendet den Begriff erst, aber er wertet ihn negativ, was bis zur Mitte der sechziger Jahre andauert.²⁸⁵ In ähnlicher Weise beschreibt Irwig Howe die gegenwärtige Literatur um 1959 im Gegensatz zur “großen Literatur der Moderne- d.h. die Literatur von Yeats, Eliot, Pound und Joyce- als erschlaft, durchschlagkräftig und nicht innovatorisch.”²⁸⁶ Daher wird diese Literatur “post-modern” genannt²⁸⁷. Welsch erläutert, dass in der Mitte der sechziger Jahre die postmoderne Literatur aus einer anderen Perspektive wieder bewertet wird: Susan Sonntag und Leslie Fiedler weisen den Maßstab der elitären Literatur, der sogenannten Hochliteratur ab und heben den Unterschied zwischen der sogenannten E- und U-Literatur.²⁸⁸ Bertens bringt zum Ausdruck, dass Fiedler Postmodernismus als “eine neue Sensibilität und Spontanität, die mit der Gegenkultur der sechziger Jahre in den USA”²⁸⁹ identifiziert wird, betrachtet. Welsch schreibt über den berühmten Artikel Fiedlers *Cross the Border- Close the Gap* (1969), dass Fiedler “das Programm der neuen Literatur”²⁹⁰ darlegt. Dass Fiedler den Aufsatz nicht in einer Literaturzeitschrift, sondern im *Playboy* veröffentlicht, wird von Welsch als eine bezeichnende Grenzüberschreitung dargestellt. Den Anfang des Aufsatzes bezeichnet Welsch ,kategorisch‘:

“Fast alle heutigen Leser und Schriftsteller sind sich –und zwar effektiv seit 1955 – der Tatsache bewusst, dass wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben. Die Spezies Literatur, die die Bezeichnung „modern „ für sich beansprucht hat ... und deren Siegeszug kurz vor dem ersten Weltkrieg begann und kurz nach dem zweiten endete, ist tot, das heißt, sie gehört der Geschichte an, nicht der Wirklichkeit. Für den Roman bedeutet dies, dass das Zeitalter von Proust, Joyce und Mann vorüber ist, ebenso sind in der Lyrik T.S Eliot und Paul Valéry passe.”²⁹¹

²⁸⁵ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 14.

²⁸⁶ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 14.

²⁸⁷ Siehe dazu: Andreas Huyssen: “Postmoderne- eine amerikanische Internationale?” in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg 1986 S. 13-45, hier: S. 13.

²⁸⁸ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 14.

²⁸⁹ Hans Bertens: “Die Postmoderne und ihr Verhältnis zum Modernismus: Eine Übersicht” in: Dietmar Kamper/Wilhelm van Reijen (Hg.): *Die unvollendete Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main 1983, S. 46-98, hier: S. 51.

²⁹⁰ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 15.

²⁹¹ Leslie Fiedler: “Cross the Border-Close the Gap” in: Jörg Schröder (Hg.): *März-Mammut. März Texte*, Herstein 21984, S. 673-697 zitiert nach Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Auflage, Berlin 2008, S. 15.

An einer anderen Stelle des Aufsatzes erläutert Welsch, dass laut Fiedler Folgendes bedeutet: Die Vorstellung von “einer Kunst für die Gebildeten und einer Subkunst für die Ungebildeten”²⁹² verliert ihre Gültigkeit. Fiedler bringt in dem Aufsatz zum Ausdruck,

“Der Postmodernismus schließt die Kluft zwischen Kritiker und Publikum, selbst wenn man unter dem Kritiker den Anführer in Geschmacksfragen versteht und unter Publikum seine Gefolgschaft. Wichtiger ist, daß die Kluft zwischen Künstler und Publikum schließt oder, in jedem Fall, zwischen Professionalismus und Amateurtum in den Gebieten der Kunst. Alles andere kommt ganz logisch.”²⁹³

Laut Welsch verbindet die postmoderne Literatur mit “solchen Grenzüberschreitungen in sich unterschiedliche Motive und Erzählhaltungen”²⁹⁴, so dass die Literatur nicht nur “intellektuell und elitär, sondern auch romantisch und populär”²⁹⁵ wird:

“Die Kluft zu schließen, bedeutet auch, die Grenze zu überschreiten zwischen dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen, dem Wirklichen und dem Mythischen, der bürgerlichen Welt mit Boudoir und Buchhaltung und dem Königreich, das man lange als das der Märchen zu bezeichnen pflegte, aber das schließlich in den Geruch der verrückten Phantasterei kam.”²⁹⁶

In diesem Sinne gilt der postmoderne Schriftsteller nach Fiedler als ein “Doppelagent, der gleichermaßen zu Hause in der Welt der Technologie und im Reich des Wunders”²⁹⁷ ist. Die postmoderne Literatur wird daher von Welsch durch “Mehrsprachigkeit und Mehrfachstruktur”²⁹⁸ gekennzeichnet. Diese grundsätzliche Pluralität der Postmoderne zeigt sich offenbar in der Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts. Fähnders bringt zum Ausdruck, dass “die Avantgarde-Bewegung durch eine revolutionäre, d.h. antibürgerliche, provokative, innovative und selbstreflexive Kunst”²⁹⁹ geprägt ist. Fähnders argumentiert, dass die “in der Avantgarde-Bewegung

²⁹² Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 16.

²⁹³ Fiedler, *Cross the Border - Close the Gap*, zitiert nach Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 16.

²⁹⁴ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 16.

²⁹⁵ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 16.

²⁹⁶ Fiedler, *Cross the Border - Close the Gap*, zitiert nach Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 16.

²⁹⁷ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 16.

²⁹⁸ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 16.

²⁹⁹ Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890 – 1933*, S. 123.

geforderten Veränderungen in der Postmoderne realisiert werden.“³⁰⁰ In diesem Sinne findet Welsch eine enge Beziehung zwischen der radikalen Moderne des 20. Jahrhunderts (die Spätmoderne) und der Postmoderne.³⁰¹ Laut Welsch kritisieren die sogenannten Richtungen des 20. Jahrhunderts die Moderne als Neuzeit, d.h. die Aufklärung, deren grundsätzliche Charakteristik Einheit und Totalität ist.³⁰²

Diese Ausführungen dürften belegen, dass die Pluralität eines der zentralen Merkmale der Postmoderne ist.

Wie schon ausgedrückt wird, die “Pluralität” ist eines der zentralen Merkmale der Postmoderne. Wenn es um die Pluralität der Postmoderne geht, sollte auch der Begriff “Karnevalisierung” von Michael Bachtin (1895-1975) erwähnt werden. Bachtin untersucht die Werke François von Rabelais (1494-1553), um die “Geschichte des Lachens” zu fassen. In den Werken von Rabelais setzt Bachtin fest, dass “die Motive keinen literarischen Normen oder einem Kanon”³⁰³ entsprechen. Bachtin beschreibt, dass die Motive von Rabelais sich gegen “alle dogmatischen, autoritären Einstellungen und eine engstirnige Seriosität sowie gegen die abgeschlossen Gedanken und Weltanschauungen sowie jede Vollendung und Festigkeit”³⁰⁴ widersetzen.

Außerdem sind die Motive von Rabelais nach Bachtin pluralistisch. Die pluralistischen Motive von Rabelais beruhen laut Bachtin auf den Karnevalen des Mittelalters.³⁰⁵ In den Karnevalen des Mittelalters wird “die Befreiung von der herrschenden Wahrheit, der Gesellschaftsordnung, der Kirche, von aller Art hierarchischer Verhältnisse, Privilegien, Normen und Tabus zelebriert.”³⁰⁶ Der Karneval ist nach Bachtin “ein echtes Fest zu Ehren der Zeit, ein Fest des Werdens, des Umbruchs und der Erneuerung.”³⁰⁷ Bachtin erläutert, dass das Volk mit dem Karneval aus dem Zwang der Autorität dechargiert, indem die herrschende Klasse und das Volk für eine bestimmte und provisorische Zeit und ihre Positionen wechseln.

³⁰⁰ Fährnders, *Avantgarde und Moderne 1890 – 1933*, S. 34.

³⁰¹ Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 66.

³⁰² Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 79.

³⁰³ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 50.

³⁰⁴ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 50.

³⁰⁵ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 56.

³⁰⁶ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 58.

³⁰⁷ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 58.

Bachtin bringt zur Sprache, dass der Karneval eine spezifische Kommunikationsart hat, die im alltäglichen Leben nicht vorhanden ist. „Die Sittengesetze, Vornehmheit oder irgendeine Distanz“³⁰⁸ zwischen den Menschen verlieren dabei ihre Bedeutung, so dass Rabelais diesen Stil in seinen Werken oft gebraucht.³⁰⁹ Bachtin bezeichnet die Sprache des Karnevals folgendermaßen:

„Diese Sprache war sehr differenziert und konnte die ganzheitliche und komplexe karnevaleske Erfahrung des Volkes artikulieren. Ein Weltgefühl, das sich allem Abgeschlossenen und Vollendeten, allen Ansprüchen auf Unerschütterlichkeit und Ewigkeit widersetze, benötigte, dynamische und (proteushaft) wandelbare, spielerische und bewegliche Ausdrucksformen. Das Pathos der Ablösung und Erneuerung, das Bewusstsein der heiteren Relativität der herrschenden Wahrheiten und Mächte prägten die Karnevalsrede. Für sie gilt eine eigene Logik der „Umkehrung“ (à l’envers), des „Gegenteils“, des „Auf – den – Kopf- Stellens“, eine Logik der ständigen Vertauschung von oben und unten (wie beim Rad), von Gesicht und Hintern; ihre charakteristischen Ausdrucksformen sind die verschiedensten Varianten von Parodie und Travestie, Degradierung und Profanierung, närrischer Krönung und Entthronung. Das andere Leben, die andere Welt der Volkskultur formiert sich in gewissem Maße als Parodie auf das gewöhnliche, nicht karnevaleske Leben, als ‚verkehrte Welt‘.“³¹⁰

Der Karneval umfasst alle Beteiligten: Niemand wird im Karneval ausgegrenzt; „alle Beteiligten fühlen die Seele des Karnevals.“³¹¹ Somit drückt Bachtin aus, dass es keine Darsteller oder Zuschauer im Karneval gibt. Außerdem spielt die Maskerade nach Bachtin im Karneval eine zentrale Rolle: Man trifft beispielsweise eine Vielzahl von „Wundertieren, Possenreißer, Narren, Riesen, Zwerge und Missgeburten.“³¹² In diesem Rahmen verstehen wir unter der „Karnevalisierung“ in jedem Sinne Pluralität, Vielheit, Befreiung der Autorität und Ernsthaftigkeit sowie absurde Helden oder Charaktere, welche in der postmodernen Literatur wesentlich sind.

Diese Karnevalisierung kann man auf die Parole „Anything goes“ von Paul Feyerabend (1924-1994) beziehen. Feyerabend lehnt die universalen und fixen Regeln im wissenschaftlichen Bereich ab, was dann für jeden menschlichen Bereich gültig wird. Ausgehend von der Pluralität verschwinden in der postmodernen Ära die Grenzen in der

³⁰⁸ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 58.

³⁰⁹ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 58.

³¹⁰ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 59- 60.

³¹¹ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 60.

³¹² Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 52.

Kultur, Gemeinschaft, Religion, Wissenschaft, Sprache, Kunst usw. . Infolgedessen erscheint die postmoderne Kultur, die weitgehend in westlichen Gesellschaften anzutreffen ist, als eine *anything goes* Kultur. In der *anything goes* Kultur ist alles zulässig. In diesem Rahmen bietet die Postmoderne allen eine Freiheit an, damit sie z.B. verschiedenartige Ideen, Mode, Lebensstile haben können, was man mit dem Begriff “Eklektizismus” bezeichnet. Diesen Begriff erläutert Lyotard mit folgendem Wortlaut:

“Eclecticism is the degree zero of contemporary general culture”; you listen to reggae; you watch a western; you eat McDonalds at midday and local cuisine at night; you wear Paris perfume in Tokyo and dress retro in Hong Kong; knowledge is the stuff of TV game show... Together, artist, gallery owner, critic, and public indulge one another in the Anything goes- it is time to relax.”³¹³

In der Literatur kann ein solches “anything goes“ als ein Widerstand gegen den Stil, den Geschmack oder die hohe Kunst festgestellt werden; die Postmoderne zerbricht alle etablierten Regeln. Moral, Werte, Regeln, Religion, Gesellschaft, Ordnung usw. verlieren in der postmodernen Literatur ihre Bedeutung. Der Autor produziert nicht mehr der Gesellschaft gemäß, sondern nach dem eigenen Wunsch des Autors. In diesem Rahmen kann der Protagonist als ein Psychopath, ein Behinderter, ein Böser, ein Mörder oder ein Engel, ein Gespenst oder ein Tier erscheinen. “Anything goes” gilt in diesem Sinne als ein Motto der Postmoderne, was eigentlich die Regression zum “Chaos“ im Sinne der psychologischen Betrachtung von Neumann bedeutet.

2.3. Das Ende der Metaerzählungen

Jean François Lyotard (1924-1998) gilt als der Paradephilosoph der Postmoderne, denn die Postmoderne wird erst von ihm als eine ausgearbeitete Konzeption dargestellt. In seinem Buch *Das postmoderne Wissen* bringt er zur Sprache, dass das moderne Wissen eine Form der Einheit hat und dessen Grund nach ihm die Metaerzählungen sind. Als Metaerzählungen der Moderne bezeichnet er vor allem “die Dialektik des Geistes, die Hermeneutik des Sinns, die Emanzipation der Menschheit”³¹⁴, die laut Wefer auf der

³¹³ Jean François Lyotard: *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*, London 1993, S. 8.

³¹⁴ Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 13.

Mathesis Universalis von Descartes basieren.³¹⁵ Die *Mathesis Universalis* (universale Mathematik) gilt als die Quelle eines universalistischen Wissens und führt nach Wefer zu einer „*Meta-Text der Gesellschaft*.“³¹⁶

Vernunft, Freiheit, Marxismus, Sozialismus, Strukturalismus, Liberalismus können als weitere Beispiele für die Metaerzählungen genannt werden. Vielhaber beschreibt die Metaerzählungen folgendermaßen:

„Die Metaerzählung ist ein universalistischer Diskurs, der eine allgemeingültige Leitidee, ein Grundparadigma, eine Ordnungsschema einer ganzen Epoche quasi als metaphysischen Überbau darstellt. Eine Meta-Erzählung ist ein narratives Weltbild.“³¹⁷

Vielhaber drückt aus, dass die Metaerzählungen nach Lyotard das sind, was die Moderne ausgezeichnet hat.³¹⁸ In ähnlicher Weise umschreibt Vielhaber, dass die Metaerzählungen als Medien, die „die Legitimation des Systems, der Werte oder Normen der Moderne zuschanzen“³¹⁹, fungieren. In diesem Rahmen bezeichnet Lyotard die Postmoderne als „das Ende der Metaerzählungen“. Nach Lyotard führt „der Fortschritt der Wissenschaften zu einer Skepsis gegen die Moderne.“³²⁰ Infolgedessen verliert die „narrative Funktion ihre Funktoren, den großen Heroen, die großen Gefahren, die großen Irrfahrten und das große Ziel.“³²¹

In diesem Punkt ist es unumstritten, dass die Aufklärung vor allem auf die Entmythologisierung zielt. Aber im Endeffekt verwandelt sich die Aufklärung selbst in einen Mythos, da sie die Erscheinungen aus einem einzigen Ursprung erklärt. Die Postmoderne widersetzt sich eigentlich nach Welsch dieser „einseitigen ausgerichteten Denkform und bezweckt die Auflösung des Ganzen und die Vielheit von Sprach- und Denkformen, Kunstgattungen, Handlungsformen und Lebensweisen.“³²² Dazu schreibt Welsch:

³¹⁵ Vgl. Matthias Wefer: *Kontingenz und Dissens: Postheroische Perspektiven des politischen Systems*, Wiesbaden 2004, S. 52.

³¹⁶ Wefer, *Kontingenz und Dissens*, S. 52.

³¹⁷ Carl Vielhaber: *Die Präfixe der Postmoderne oder: wie man mit dem Mikroskop philosophiert?*, London 2001, S. 43.

³¹⁸ Vgl. Vielhaber, *Die Präfixe der Postmoderne oder: wie man mit dem Mikroskop philosophiert*, S. 43.

³¹⁹ Vielhaber, *Die Präfixe der Postmoderne oder: wie man mit dem Mikroskop philosophiert*, S. 43.

³²⁰ Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 14.

³²¹ Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 14.

³²² Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 35.

“Pluralität ist der Schlüsselbegriff der Postmoderne. Sämtliche als postmodern bekannt gewordene Topoi - Ende der Meta-Erzählungen, Dispersion des Subjekts, Dezentrierung des Sinns, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster - werden im Licht der Pluralität verständlich.”³²³

In diesem Rahmen ist in der Postmoderne die Freiheit in jedem Sinne und Bereich grundsätzlich. Denn die Einheit und Totalität verschuldet die Repression, während die Heterogenität, d.h. die Pluralität, den “Abschied von Herrschaft und Zwang”³²⁴ signalisiert.

2.4. Antiheroismus aus einer postmodernen Perspektive

Unter dem Begriff “Anti-Held” ist ein Gegenentwurf zu dem traditionellen bzw. Sonnenhelden zu verstehen. Der Antiheld ist die “negativ wirkende, sich passiv verhaltende Hauptfigur, im Unterschied zum aktiv handelnden Helden traditioneller Prägung.”³²⁵ In ähnlicher Weise definiert Wilpert den Antihelden als eine “Hauptfigur, die nicht nur aller heroischen, sondern überhaupt aller aktiven Charakterzüge entkleidet ist und den Ereignissen mit strikter Passivität gegenübersteht.”³²⁶

Der Terminus Antiheld ist wahrscheinlich ein alter Begriff, trotzdem wird er nach dem Zweiten Weltkrieg, besonders nach den 1950er Jahren populär.³²⁷ In diesen Jahren tritt auch das Phänomen “Postmoderne” auf. Das bedeutet, dass es eine enge Beziehung zwischen der Postmoderne und dem Begriff Antiheld gibt. Dazu formuliert Münkler in dem Aufsatz *Heroische und postheroische Gesellschaften*, dass die europäischen Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg in ein postheroisches Zeitalter eintreten. Die

³²³ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Einführung, S. XVI.

³²⁴ Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 36.

³²⁵ Gerard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*, 7. Auflage, München 2000, S. 183.

³²⁶ Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969, S. 231 zitiert nach Wulff, *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist*, S. Wulff, Hans J.: “Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss” in: Krah, Hans u. Ort, Claus-Michael (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*, Kiel 2002, Online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-107.pdf>, [letzter Zugriff: 20.04.2020], S. 431-448, hier: S. 438.

³²⁷ Nora Weinelt: *Zum dialektischen Verhältnis der Begriff “Held” und “Antiheld”: Eine Annäherung aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive*, Helden. Heroes. Héros: E-Journal zu Kulturen des Heroischen, 2015, online unter: <https://docplayer.org/40934199-Zum-dialektischen-verhaeltnis-der-begriffe-held-und-antiheld.html>, [letzter Zugriff: 14.08.2020], S. 15-22.

heroischen Gesellschaften verwandeln sich laut Münkler in postheroischen Gesellschaften. Die heroischen Gesellschaften haben nach Münkler “einen religiösen Kern, unter denen er auch die Ideologien als politische Religionen”³²⁸ erwähnt. Dagegen ist in den “postheroischen Gesellschaften von einer Erosion des Religiösen sowie Ideologischen”³²⁹ die Rede. Dazu argumentiert Münkler:

“In den anderen, präheroischen wie postheroischen Gesellschaften, werden die Toten von Kriegs- und Kampfhandlungen als die Folgen eines bloßen Abschlachtens begriffen. Nicht das Blut, das an seinen Waffen klebt, macht den Krieger zum Helden, sondern seine Bereitschaft zum Selbstopfer, durch das andere gerettet werden. Demgemäß ist der Held nicht durch seine Kampfkraft, sondern durch die Opferbereitschaft definiert. Im Umgang mit dem Wissen um dieses Opfer erweist sich das Heroische.”³³⁰

In diesem Rahmen bringt Campbell zum Ausdruck, dass einzelne Völker in unserer Zeit ihre Gültigkeit verloren haben. Stattdessen ergibt sich eine neue Art von “Gemeinschaft, die den ganzen Planeten involviert.”³³¹ Nietzsches Ausspruch “Gott ist tot” zeigt uns in diesem Sinne, dass “die Menschen sich nicht mehr unter einem Telos zusammensetzen, sondern ein Eigenleben haben.”³³² Daher stellt Campbell dar, dass „das Schema der Aggression, das früher die Gruppen miteinander verbindet, heute destruktiv sein”³³³ kann. In diesem Sinne gibt es nach Campbell im Kollektiv und in der Welt keinen Sinn; “alles ist im Individuum.”³³⁴ Dies kann man mit der Formel von der “Umwertung aller Werte” von Nietzsche in Verbindung gebracht werden: Nach Nietzsche ist jeder Wert relativ, d.h., alle Werte sind perspektivisch. Dies bedeutet, dass nicht das Kollektiv, sondern das Individuum zentral ist.

In diesem Rahmen wäre es nicht falsch zu argumentieren, dass die Welt und Werte, auf denen der klassische Held beruht, in der Postmoderne ihre Gültigkeit verloren haben und sinnlos geworden sind. Das bedeutet nicht, dass heute keine Helden gebraucht werden. Das Gegenteil ist der Fall: Auch heute werden Helden gebraucht, aber nicht die Helden der “Aufklärung”. “Das neue mediale Heldenbild entspringt nach Voigt keiner

³²⁸ Herfried Münkler: *Heroische und Postheroische Gesellschaften*, Merkur, September, Heft: 700, 2007.

³²⁹ Münkler, *Heroische und Postheroische Gesellschaften*.

³³⁰ Münkler, *Heroische und Postheroische Gesellschaften*.

³³¹ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 410.

³³² Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 409.

³³³ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 409.

³³⁴ Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 410.

Ideologie oder Religion mehr, sondern dem Gesetz des Marktes und dem Bedürfnis nach kollektiver Identität.“³³⁵ Auch heute werden die Helden gebraucht, die der “neuen Welt” und ihren Problemen entsprechen. Mit Kyr's Worten: “[...] je grösser das Gefühl der Ohnmacht und Verzweiflung in einer Gesellschaft [...] ist, dass umso allmächtiger und vollkommener die Helden sein müssen.“³³⁶ Das heißt: “Ein Volk hat die Helden, die es braucht. Oder die, die es verdient.“³³⁷ Die Comicfigur Superman gilt beispielsweise seit dem 20. Jahrhundert als ein bedeutender Sonnenheld. Er kämpft gegen die Technologie, gegenüber der die Menschheit sich seit dem 20. Jahrhundert ohnmächtig fühlt.³³⁸ In seinem Kampf widersteht er den Maschinen “wie Flugzeug, Eisenbahnzug und er kann “den Lauf der Erde aufhalten.“³³⁹

Die Antihelden müssen nicht wie klassische/apollinische Helden unbedingt Männer oder wie Männer sein; sie können auch weiblich sein und weibliche Eigenschaften haben. “Die Antihelden sind moralisch verwerflich, lächerlich und absurd.“³⁴⁰ Sie haben keine außergewöhnliche Anlage; sie sind wahrscheinlich wie durchschnittliche Menschen: ordinär, passiv, träge, lächerlich, langweilig. Dazu erklärt Polster: “Was wir wirklich brauchen, sind Helden, die zwar die menschlichen Grenzen erweitern, aber wirkliche, erreichbare Menschen bleiben.“³⁴¹ “Die Antihelden haben niemals Lust, etwas zu tun, oder sie überlegen so lange, etwas zu tun, bis es zu spät ist“³⁴², wie z.B. Achilles in *Illias*. Im Gegensatz zu den klassischen Helden “entwickeln sie sich meistens rückwärts.“³⁴³ Daher erscheinen sie nach Meier antisozial, schnell gekränkt, narzisstisch, psychopathisch.³⁴⁴ Dazu legt Meier dar, dass die Antihelden nicht immer mit dem Dämon, der in jedem Menschen vorhanden ist, in sich kämpfen, sondern können sie

³³⁵ Mira Voigt: *Helden und Heldenbilder im Medienzeitalter*, Berlin 2003, Unveröffentlichte Diplomarbeit, S. 12.

³³⁶ Kyr, *Der Heldenmythos*, S. 56.

³³⁷ Kyr, *Der Heldenmythos*, S. 57.

³³⁸ Vgl. Eckart Liebau: *Sehnsucht nach Sinn*, in Schüler ‘97’, Seelze 1997, S. 210.

³³⁹ Liebau, *Sehnsucht nach Sinn*, S. 210.

³⁴⁰ Ann-Christin Bolay/Andreas Schüter: „Faszinosum Antiheld“, in: *Helden. Heroes. Héros*, 01.03.2015 Online unter: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10871/datastreams/FILE1/content>, [letzter Zugriff: 23.09.2022].

Faszinosum Antiheld, in Zeitschrift: *Helden. Heroes. Héros*, Helden 3(2015), S. 5-8, hier: S. 6.

³⁴¹ Miriam Polster: *Evas Töchter, Frauen als heimliche Heldinnen*, Köln 1994 S. 26.

³⁴² Weinelt, *Zum dialektischen Verhältnis der Begriff “Held” und “Antiheld”*, S. 16.

³⁴³ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 14.

³⁴⁴ Vgl. Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 14.

sich mit ihm identifizieren. Folglich stört ihre Persönlichkeitsentwicklung³⁴⁵, die wir bei klassischen Helden nicht bemerken. Meier bringt zur Sprache, dass die sogenannte “negative Individuation auf den Komplex der toten Mutter”³⁴⁶ zurückzuführen ist, was man vielmehr bei narzisstischen Menschen trifft. Wie die Narzissten werden die Antihelden nach Meier mit ihren “hohen Ich- Idealen erkannt und sie haben ständige Probleme mit Liebe, eine Beziehung mit anderen zu haben, Begabungen zu nutzen und etwas zu genießen.”³⁴⁷

Meier hält auch fest, dass das “Sexualleben” des Antihelden “erlöschen, dann wieder bemerkenswerte Leistungen aufweisen [kann], sein Begehren ist nicht konstant.”³⁴⁸ In diesem Sinne erscheint die Sexualität bei den Antihelden als eine Metapher, die ihre Außergewöhnlichkeit darstellt. Es ist ersichtlich, dass eine große Zahl von Antihelden gegen die Ehe ist. Denn die Ehe bedeutet im Geringsten Vater- und Mutter-Sein, was dem Patriarchat dient.

In diesem Rahmen repräsentiert der Antiheld das verdrängte oder die dunkle und unkontrollierbare Seite des Menschen. Nach Kyr gelten die Antihelden als Wegbereiter oder Wegbereiterinnen, die die Menschheit an ihre Fähigkeiten oder Schwächen erinnern.³⁴⁹ In diesem Rahmen treffen wir in der Literatur die (Anti-)Helden, deren Laune, Triebe, Gefühle, Schwächen und Unvollkommenheiten thematisiert werden, was man das mit den Begriffen Entheroisierung und Psychologisierung der Helden bezeichnet. Wulff bemerkt diesbezüglich:

“Diese Antihelden haben manchmal etwas Schelmisches an sich. [...] Sie leiden unter der Geschichte, haben keine Kontrolle über irgendein Geschehen, geraten meist zufällig in die Mühlen der großen und offiziellen Geschichte. Sie zerbrechen am Anspruch des vorgeblich wertgebenden Kollektivs, sind erst wieder sicher, wenn sie dem hegemonialen Zwang des großen Geschehens entkommen. So stehen große und kleine Geschichte, große und kleine Realität einander gegenüber.”³⁵⁰

³⁴⁵ Vgl. Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 14.

³⁴⁶ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 14.

³⁴⁷ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 11.

³⁴⁸ Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 11.

³⁴⁹ Vgl. Kyr, *Der Heldenmythos*, S. 65.

³⁵⁰ Wulff, *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist*, S. 443.

Das bedeutet in diesem Rahmen, dass der Antiheroismus einen Einwand gegen den Heroismus der Aufklärung darstellt. Das bedeutet gewissermaßen, dass der Antiheroismus als das Ende des Patriarchats und die Regression zum Matriarchat beschrieben werden kann. In diesem Zusammenhang verliert der Antiheld die Motivation zur symbolischen Tötung der Mutter, um "heroische Fähigkeiten" zu haben.

Der Antiheroismus bedeutet in diesem Zusammenhang das Verlassen des "Kopfs" und die Rückkehr zur "Körperlichkeit". Mit der Körperlichkeit ist hier der weibliche Körper gemeint, der das Gegenteil der Ideale der aufgeklärten Kultur repräsentiert. An diesem Punkt sollte das Vorbild des weiblichen Körpers benannt werden: Venus von Willendorf. Als das älteste Beispiel des weiblichen Körpers gilt das Kunstwerk Venus von Willendorf. Paglia bemerkt, dass es als das erste abendländische Kunstwerk aus der Altensteinzeit die Mutter-Erde-Verehrung präzise darstellt.³⁵¹ Laut Paglia ist die Venus von Willendorf als der weibliche Körper weit entfernt von der "Schönheit" im Sinne der Aufklärung; sie ist hässlich, da die Schönheit damals nicht das Maß der Kunst ist.³⁵² Nach Paglia kann diese Venus nicht als "schön" beschrieben werden, denn exorbitante Maße ihres Körpers fallen uns auf den ersten Blick auf. Sie hat große Brüste, einen geschwollenen Bauch und eine breite Hüfte, die laut Paglia Fertilität und Reichhaltigkeit symbolisieren. Dass sie keine Arme und Füße hat, bedeutet in diesem Sinne, dass sie im Gegensatz zum "Mann" nicht weggehen und etwas aufbauen kann. Außerdem hat sie kein Gesicht; sie ist blind und maskiert.³⁵³ Der sogenannte weibliche Körper repräsentiert nach Neumann die Dynamik der Natur:

"All the basic vital functions occur in this vessel-body schema, whose 'inside' is an unknown. Its entrance and exit zones are of special significance. Food and drink are put into this unknown vessel, while in all creative functions, from the elimination of waste and the emission of seed to the giving forth of breath and the word, something is "born" out of it. All body openings-eyes, ears, nose, mouth (navel), rectum, genital zone-as well as the skin, have, as places of exchange between inside and outside, a numinous accent for early man."³⁵⁴

³⁵¹ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 55.

³⁵² Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 55.

³⁵³ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 55.

³⁵⁴ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 39.

In ähnlicher Weise beschreibt Bachtin den grotesken Körper, der das Gegenteil des männlichen Körpers der Aufklärung repräsentiert:

“Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen [...]. Deshalb spielen jene seiner Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert, eine besondere Rolle: der Bauch und der Phallus. Sie bilden das Zentrum des grotesken Körpers, und genau sie werden auch zum Gegenstand positiver Übertreibung. Sie können sich sogar vom Körper trennen, ein selbstständiges Leben führen, denn sie verdrängen den Restkörper als etwas Zweitrangiges (besonders leicht löst sich die Nase vom Körper). Die nächstwichtige Rolle nach dem Bauch und den Geschlechtsorganen nimmt für den grotesken Körper der Mund ein, der die Welt verschluckt, und dann der Hintern, denn all diese Ausstülpungen und Öffnungen zeichnen sich dadurch aus, dass an ihnen die Grenze zwischen zwei Körpern oder Körper und Welt überwunden wird. Hier gehen Tausch und gegenseitige Orientierung vonstatten. Daher geschehen auch die Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle Akte des Körperdramas – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden, durch einen anderen Körper-, an der Grenze zwischen Körper und Welt und dem alten und dem jungen Körper. In allen Ereignissen des Körperdramas sind Anfang und am Ende des Lebens miteinander verflochten.”³⁵⁵

Dionysos, der Antagonist Apollons, gilt als Vorbild der Antihelden. Dionysos gilt in der Lesart Paglia als der Erbfolger der Mutter Erde.³⁵⁶ Daher repräsentiert sein Körper, der weibliche Merkmale hat, die Mutter. Dionysos ist ein Sohn, aber er ist der Sohn seiner Mutter, nicht seines Vaters. Dionysos wird mit seiner Treue zu seiner Mutter erkannt. Daher gilt er als Symbol des Hermaphroditismus. Er hat daher einen Bart, aber trägt weibliche Kleidung. Denn “Dionysus’ transvestism, then, symbolizes his radical identification with mothers.”³⁵⁷ Seine Beziehung mit dem Wasser, dem Blut, dem Saft, der Milch, dem Wein basiert nach Paglia auf seiner radikalen Identifizierung mit seiner Mutter.³⁵⁸

³⁵⁵ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 358-359.

³⁵⁶ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 68.

³⁵⁷ Paglia, *Sexual Personae*, S. 68.

³⁵⁸ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 68.

Wenn dieser Mythos aus der Perspektive des Patriarchats betrachtet wird, sieht man das böse Schicksal einer Frau und ihres Sohnes. Ödipus und seine Mutter symbolisieren das uralte Weltsystem, in dem der Sohn Liebhaber der Göttin ist. In dieser Ordnung erscheint Ödipus sowohl ein Sohn als auch ein Paredros, während Iokaste als unsterbliche Göttin ist. Seine unvermeidliche Ehe mit seiner Mutter zeigt in diesem Zusammenhang, dass es für einen Mann unmöglich ist, von der Mutter lebenslang unabhängig zu leben.³⁵⁹ Sein Name „Schwellfuß“, der auf den Körper Phallus zeigt³⁶⁰ und der als erigierten Penis „die Kraft und Fruchtbarkeit symbolisiert“³⁶¹, bedeutet daher, dass er sich von seiner Mutter nicht entfernen kann; seine Existenz widmet sich der Göttin.

“The link between father and child was a late development. Margaret Mead remarks, “Human fatherhood is a social invention.” James Joyce says, “Paternity may be a legal fiction.” Society had advanced when the male contribution to conception was acknowledged.”³⁶²

In diesem Sinne kann man Ödipus als die “Unzerstörbarkeit des Lebens” darlegen, denn er kommt trotz aller Maßnahmen und Bestrebungen seiner Mutter und seines Vaters nicht ums Leben. Und wenn er sich die Augen aussticht, bestraft er sich eigentlich nicht, sondern kehrt zu seinen ersten Tagen nach der Geburt wieder, in denen nicht Sehen, sondern andere Sinne wie vor allem Riechen, Tasten, Hören primär sind.

Achilles, der Protagonist der *Ilias*, ist einer der wichtigsten Antihelden. Er ist ein Halbgott und wird in der *Illias* als der größte und stärkste Held im trojanischen Krieg geschildert. Mit Blick auf diese Merkmale unterscheidet er sich nicht von den klassischen Helden. Wiederum zeigt er einige Verhaltensmuster, die man nicht als “heroisch”, sondern als “antiheroisch” bezeichnen kann. Wegen seines Zorns auf Agamemnon hört er beispielsweise auf, im Krieg zu kämpfen und will in seine Heimat zurückgehen. Er nimmt nicht mehr an dem Krieg teil, infolgedessen geraten die Griechen in Bedrängnis. Nach dem Tode seines Freundes Patroklos, zieht er wieder in den Krieg, um sich für den

³⁵⁹ Vgl. William Betcher/William Pollack: *Die Ferse des Achilles: Vom antiken Heldenmythos zum neuen Männerbild*, München 1995, S. 90.

³⁶⁰ Betcher/Pollack, *Die Ferse des Achilles* S. 82.

³⁶¹ Duden: *Phallus*, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Phallus>, letzter Zugriff: [12.10.2020].

³⁶² Paglia, *Sexual Personae*, S. 38.

Tod eines Freundes bei Hektor zu rächen. Nachdem er Hektor tötete, wird er auch kurz darauf von Paris getötet. In *Odyssee* treffen wir wieder Achilles. Er ist nun in der Unterwelt, wo er Odysseus begegnet:

“Preise mir jetzt nicht tröstend den Tod, ruhmvoller Odysseus.
Lieber möcht' ich fürwahr dem unbegüterten Meier,
Der nur kümmerlich lebt, als Tagelöhner das Feld baun,
Als die ganze Schar vermoderter Toten beherrschen.”³⁶³

Im Gegensatz zu den klassischen Helden ist Achilles gegen den Krieg; er thematisiert hier die Sinnlosigkeit der Kriege. Außerdem bevorzugt er das Leben gegenüber dem Ansehen, das er durch den Krieg bekommen wird. Ein klassischer “Held ist klug, sozial engagiert, den kollektiven Idealen verpflichtet.”³⁶⁴ Aber Achilles will sein Leben nur für sich selbst führen.

Die Antihelden werden in den literarischen Werken besonders in der Gattung des pikaresken Romans dargestellt. Der Protagonist ist eigentlich der säkularisierte Held. Der Protagonist erscheint im pikaresken Roman nicht als ein ernster und geschickter Bildungsheld, der sich immer wieder entwickeln und bilden soll, sondern als ein lachhafter, ohnmächtiger und hilfsbedürftiger Held. Der Protagonist *Alonso* in *Don Quichotte* (1605) ist beispielsweise ein Adeliger, der immer wieder die Geschichten der Ritter in alten Zeitaltern liest. Er wird von ihnen so tief beeinflusst, dass er beschließt, ein Ritter zu werden. So konstruiert er seine eigene Wirklichkeit und stürzt sich in Abenteuer, bei dem er unter anderen gegen Windmühlen kämpft, die er als Riesen betrachtet. Jedes Mal gerät er in große Schwierigkeiten, von denen er mit Hilfe von seinem schlaunen Diener “Sancho Panza” entkommen kann. Ohne seinen Diener ist es für ihn unmöglich, am Leben zu bleiben. Indem er ohnmächtig und hilfsbedürftig dargestellt und blamiert wird, wird er entheroisiert.

Der Protagonist *Simplicissimus* in *Simplicissimus* (1668) ist ein zehnjähriges Kind, das wegen des Überfalls der Soldaten aus dem Dorf flieht und von einem Eremiten aufgenommen und erzogen wird. Er kennt weder seinen eigenen Namen noch seine Eltern. Der alte Eremit gibt ihm den Namen “Simplicissimus”, das “einfältig” bedeutet.

³⁶³ Homer, *Odyssee*, S. 138.

³⁶⁴ Wulff, *Held und Antiheld, Prot- und Antagonist*, S. 431.

Vor allem bei seinem Namen trifft man die Unvollkommenheit des Helden, die sein ganzes Leben lang weiterführt wird. Wegen seiner Naivität und Unwissenheit hat er lebenslang in unterschiedlichen Ländern zahlreiche Erfahrungen, die ihn zu einem turbulenten Leben führen. Anders als ein klassischer Held entwickelt sich sein Leben innerhalb der Zeit nicht zum Positiven, umgekehrt ist es weit entfernt von einer “positiven” Entwicklung.

Die Romantik wird von der Popularisierung des Antihelden belangt: “Romantic literature can be seen as a significant staging post in the development of the antiheroic.”³⁶⁵ Denn die deutsche Romantik löst das abendländische aufgeklärte, klassische Kultursystem ab: “Die Romantik ist die historische notwendige Antwort auf eine starr gewordene Aufklärung.”³⁶⁶ Aus diesem Grund geht es in der Romantik um eine Vielzahl von Antihelden. Die archaischen Wünsche und Triebstrukturen, die Ohnmacht und die Dunkelheit der menschlichen Seele, die schweren psychischen Deformationen der Protagonisten sind in der Romantik im Vordergrund. Als “Schönheit des Hässlichen” treffen wir in der Schauerromantik die Antihelden wie *Quasimodo*. Der buckelige und hässliche Glockner *Quasimodo* in *Der Glöckner von Notre-Dame* (1831) ist ein Jugendlicher, der sich in die schöne Zigeunerin Esmeralda verliebt. Der Protagonist wird seit der Romantik buckelig, hinkend, blind, taub, transsexuell, tätowiert oder Piercing tragend, zeugungsunfähig, schön aber dumm, klug aber versehrt usw. beschrieben. Außerdem ist er lebensunfähig, daher begeht er meistens Selbstmord.

Im Zeitalter des “Fin de siècle”, auch “Ende des Jahrhunderts” oder “Décadence” genannt sind “Umbrüche und Umwälzungen charakteristisch”³⁶⁷, die gegen das “Bürgertum, die Gesellschaft, die Arbeit, den Fortschritt, die Fortpflanzung”³⁶⁸ etc. ausgerichtet sind. Das Fin de siècle gilt als der Niedergang der Künste und des Geschmacks. Daher trifft man meistens die Protagonisten, deren “Persönlichkeit und

³⁶⁵ David Simmons: *The anti-hero in the American novel: from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York 2008, S. 5.

³⁶⁶ Wolfgang Beutin et. al.: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3. Auflage, Stuttgart 1989, S. 175.

³⁶⁷ Philip Ajouri: *Literatur um 1900: Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus*, Berlin 2009, S. 46.

³⁶⁸ Saniye Uysal: *Orientalismus und Fin de siècle. Eine kulturwissenschaftliche Analyse des Romans “Der Zauberberg” von Thomas Mann*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Ege Universität, İzmir 2004, S. 43.

Körper auch verfallen, wie z.B. schlechte Zähne und Augen, früh ergraute Haare oder schwache Nerven.”³⁶⁹

In *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigges* (1910) befindet sich der Protagonist Malte in einem Veränderungsprozess, den er nicht kontrollieren kann und der seine Persönlichkeit gefährdet.³⁷⁰ Ein weiteres Beispiel wäre der Protagonist “Dorian Gray” in *Das Bildnis von Dorian Gray* (1891). Dorian ist ein junger und hübscher Mann, der ein Mitglied der Oberklasse ist. Er bemerkt auf seinem Bildnis seine Schönheit und ihre Vergänglichkeit. Wegen der Eifersucht auf das Bildnis tötet er dann den Maler seines Bildnisses. Der Protagonist “Hanno” in *Die Buddenbrooks* (1900) ist der letzte männliche Nachfolger der Familie, der die gewünschte Entwicklung nicht annimmt, da er wie seine Altersgenossen nicht laufen und sprechen kann. Neben seinen Gesundheitsproblemen ist die Lebensunfähigkeit ein bezeichnendes Charakteristikum dieser Figur, daher ist Hanno ein schwacher und mädchenhafter Held. Sein Mund ähnelt seiner Mutter, während seine Hände und Nase seinem Vater gleichsehen. Darüber hinaus interessiert er sich (im Gegensatz zu den Vorgängern der Familie) dank seiner Mutter für Musik. Der Protagonist “Gregor Samsa” in *Die Verwandlung* (1915) ist ein bedeutsamer Antiheld, der sich eines Morgens in einen Käfer verwandelt. Der Antiheld “Hans Castrop” wird in *Der Zauberberg* (1924) als ein banaler Jugendlicher bezeichnet, der nicht erzählenswert sei, dennoch erzählt und behandelt der Roman dessen Geschichte. Der Held “Ulrich” in *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) kann als ein weiterer Antiheld genannt werden.

In der Postmoderne gibt es viele Antihelden. Diese Helden entwickeln sich aber innerlich sehr wenig, anders ausgerückt, sie entwickeln sich meistens emotional und psychologisch zum Negativen. Ihre primitiven Triebe und Wünsche können eine zentrale Rolle in ihrem Leben spielen. Sie neigen zum Bösen und Dämonischen; sie lehnen das Bewusstsein und die Identität ab. Der Protagonist “Alex” in *Uhrwerk-Orange* (1962) ist beispielsweise ein Gewalttäter, Vergewaltiger, Räuber mit psychopathischem und soziopathischem Charakter, der mit seinen Freunden den Menschen schadet und dies nie bedauert. Andererseits haben die Protagonisten in der Postmoderne meistens ein Talent,

³⁶⁹ Ajouri, *Literatur um 1900*, S. 46.

³⁷⁰ Vgl. Ajouri, *Literatur um 1900*, S. 140.

das extrem hoch entwickelt sein kann: Der Protagonist *Jean Baptist Grenouille* aus dem Roman *Das Parfum* (1985) ist der größte Parfümeur aller Zeiten und ein Geruchgenie; er kann jeden Duft auf der Welt wahrnehmen. Andererseits ist er ein gefühlloser Mensch, ein Mörder, Scheusal, Teufel. In ähnlicher Weise ist der Hörsinn des Protagonisten *Johannes Elias Alder* in *Schlafes Bruder* (1992) extrem hoch entwickelt, so dass er die Stimme der Schneeflocken hören kann. Außerdem ist er ein Musikgenie; er spielt Orgel in einer ungewöhnlichen Weise. Trotz ihrer extravaganten und geniehaften Eigenschaften und Kompetenzen begehen diese beide Protagonisten, die im Rahmen dieser Arbeit als Antihelden beschreibbar gemacht werden sollen, bezeichnenderweise Selbstmord, sobald sie die Erfahrung der Enttäuschung machen.

3. Literatur als kulturelle Ökologie: Das triadische Funktionsmodell von Hubert Zapf

Die Ökologie wird zuerst als eine wissenschaftliche Teildisziplin von Biologie von Ernst Haeckel zwischen den Jahren 1866- 1869 definiert. Nach etwa hundert Jahren wird sie mit der internationalen Umweltbewegung als ein erneuter Begriff bestimmt. Infolgedessen ergeben sich Kulturökologie und Literaturökologie.³⁷¹ In diesem Sinne kann die Definition der Ökologie auf die Betrachtung der Kulturökologie und Literaturökologie eine wichtige Rolle spielen. Haeckel umschreibt:

“Unter Oecologie verstehen wir die gesamte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Außenwelt, wohin wir im weiteren Sinne alle „Existenz-Bedingungen“ rechnen können. Diese sind theils organischer, theils anorganischer Natur; sowohl diese als jene sind, wie wir vorher gezeigt haben, von der grössten Bedeutung für die Form der Organismen, weil sie dieselbe zwingen, sich ihnen anzupassen.”³⁷²

³⁷¹ Vgl. Eva Zemanek: „Ökologische Genres und Schreibmodi: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik“ in: Christof Mauch/Helmuth Trischle (Hg.): *Ökologische Genres*, Göttingen 2018, S. 9-56, hier: S. 9.

³⁷² Ernst Haeckel: “Über die Entwicklungstheorie Darwins”. Vortrag auf der 38. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in Stettin am 19.9.1863. - Amtlicher Bericht, in: Heinrich Schmidt (Hg.): *Ernst Haeckel. Gemeinverständliche Werke: Vorträge und Abhandlungen*, Leipzig/Berlin 1924, S. 3-32.

Ausgehend von diesem Forschungsfeld beschäftigt sich die Ökologie mit Organismen und ihrer Umwelt, mit den Interaktionen der Individuen in Populationen sowie mit den Wechselwirkungen zwischen Arten. Nach Zemanek setzt Ökologie sich in der Natur mit den “Dynamiken, Gleichgewichten, Ungleichgewichten und Biodiversität”³⁷³ auseinander. Die Betrachtungsweise der Ökologie wird später von der Naturwissenschaft zur Kulturwissenschaft transformiert und unter unterschiedlichen Ansätzen dargestellt.

Hubert Zapf erläutert, dass mit dem *linguistic turn* der 1970er Jahren im Bereich der Literaturwissenschaft ein neuer Paradigmenwechsel zu beobachten ist, der unter dem Namen *Ecocriticism* oder der *Literary Ecology* proklamiert wird.³⁷⁴ In dieser neuen Textbetrachtungsform verflechtet sich Literatur nach Zapf mit der modernen Ökologie und wendet sich ihrer Beziehung zur Natur zu, was früher in den Kulturwissenschaften unter den Begriffen “*race, class und gender* etabliert”³⁷⁵ war, aber nicht berücksichtigt wurde. Zapf argumentiert, dass mit der Interdisziplinarität “eine doppelte Asymmetrie”³⁷⁶ auftritt: Die Naturwissenschaft betrachtet und determiniert alles Kulturelle als naturhaft, während “die Kulturwissenschaft alles Naturhafte zum kulturell bedingten Phänomen”³⁷⁷ erklärt. Ausgehend von dieser Doppelheit bringt er zum Ausdruck, dass diese Methode, also eine “ökologisch orientierte Literatur- und Kulturwissenschaft auf die Wechselbeziehung von Kultur und Natur”³⁷⁸ zielt. In dieser Weise stellt Zapf dar, dass sich eine entsprechende ausdifferenzierte Methode, die das ökologische Denken der früheren Naturwissenschaft überwindet, entwickelt. In diesem Zusammenhang bemerkt Zapf, “dass Literatur sich *in Analogie zu einem ökologischen Prinzip oder einer ökologischen Kraft innerhalb des größeren Systems ihrer Kultur verhält.*”³⁷⁹ Auf diese Weise ist der Versuch von Zapf zu zeigen, dass Literatur, die im Kontext der Kultur aufkommt und auf die sie einwirkt, Funktionen hat, die kulturökologisch beschrieben

³⁷³ Zemanek, *Ökologische Genres und Schreibmodi: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, S. 10.

³⁷⁴ Vgl. Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 57.

³⁷⁵ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 57.

³⁷⁶ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 57.

³⁷⁷ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 57.

³⁷⁸ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 57.

³⁷⁹ Hubert Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen 2002, S. 3.

werden können.³⁸⁰ Diese Funktionen der Literatur zeigen nach Zapf “eine doppelte Sinnrichtung.”³⁸¹ In diesem Rahmen bezeichnet Zapf die Literatur folgendermaßen:

“Zum einen erscheint Literatur als Sensorium und symbolische Ausgleichsinstanz für kulturelle Fehlentwicklungen und Ungleichgewichte, als kritische Bilanzierung dessen, was durch dominante geschichtliche Machtstrukturen, Diskurssysteme und Lebensformen an den Rand gedrängt, vernachlässigt, ausgegrenzt oder unterdrückt wird, was aber für eine angemessen komplexe Bestimmung konkret erfahrener menschlicher Realität innerhalb dieser Systeme und Entwicklungen von unabweisbarer Bedeutung ist. Zum anderen wird Literatur, gerade in der Artikulation des kulturell Verdrängten und in der Freisetzung von Vielfalt, Mehrdeutigkeit und dynamischer Interrelation aus der Dogmatik erstarrter Weltbilder und diskursiver Eindeutigkeitsansprüche, zum Ort einer beständigen, kreativen Erneuerung von Sprache, Wahrnehmung und kultureller Imagination.”³⁸²

In diesem Rahmen gebraucht Literatur nach Zapf die grundlegenden Prinzipien der Ökologie “Alles hängt mit anderen zusammen”³⁸³, das bedeutet, dass hier ein Holismus in den Lebensphänomenen zu beobachten ist. Zapf legt somit dar, dass beide Seiten sich gegenüberstehen, aber es gibt auch einen engen Zusammenhang zwischen ihnen.

Dass Zapf die Betrachtungsweisen der Naturwissenschaft und der Kulturwissenschaften zusammenstellt, können wir auch als die Zusammenstellung des Apollinischen und des Dionysischen bezeichnen, aber nicht im Sinne von Integration. Die gegenseitigen Weltanschauungen kommen zusammen und repräsentieren eine eigene Betrachtungsweise, indem sie nicht miteinander verschmelzen.

Zapf bringt zur Sprache, dass der Literatur seit langer Zeit von unterschiedlichen Theorien bestimmte Funktionen zugeschrieben wird. Unter ihnen behandelt er ein Teilsystem eines gesamtulturellen Symbolsystems oder einen Ort, in dem sich “der Fundamentaltrieb des Menschen”³⁸⁴ ausprägt. Allerdings kommt nach Zapf im Zeitalter der Moderne eine grundlegende Ambivalenz der Literatur heraus, die in seinem Modell

³⁸⁰ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 3.

³⁸¹ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 3.

³⁸² Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 3.

³⁸³ Vgl. Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 60.

³⁸⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 55.

eine zentrale Rolle besitzt. In diesem Rahmen spielt die Literatur laut Zapf einerseits eine aktive Rolle hinsichtlich des Fortgangs der Modernisierung, andererseits inszeniert sie ihre Folgeproblemen für das menschliche Leben.³⁸⁵

Dafür erläutert Zapf, dass die Hermeneutik und Semiotik die Literatur als ein Teil des Projekts der “Aufklärung” sehen, welches sie durch Sprache und Zeichensymbolik trägt und vorantreibt. Aber aus der Perspektive der literarischen Anthropologie, besonders von Nietzsche und der Postmoderne bis zu Dekonstruktion, fungiert die Literatur nach Zapf als ein Ort der Aufklärungskritik, in dem Gegendiskurse zum Zivilisationsprozess und zur Modernisierung aufkommen.³⁸⁶ Zapf bringt zum Ausdruck, dass gerade die sogenannte Ambivalenz der Literatur diese zum Medium einer kulturellen Ökologie mache.

Zapf stellt die sogenannte kulturökologische Funktion der Literatur in drei Teilfunktionen dar: Diese sind: Die Literatur als kulturkritischer Metadiskurs, imaginativer Gegendiskurs und integrativer Interdiskurs.

a) *Die Literatur als kulturkritischer Metadiskurs*

Die Literatur ist in dieser Hinsicht der Ort, in dem “typische Defizite, Einseitigkeiten, Blindstellen und Widersprüche dominanter politischer, ökonomischer, ideologischer oder pragmatisch-utilitaristischer Systeme zivilisatorischer Macht”³⁸⁷ repräsentiert werden. Zapf bezeichnet die Charakteristik dieser Systeme als “Zwangsstrukturen”, die meistens zu chronischen Situationen wie “Selbstentfremdung, Kommunikationsstörung, Vitalitätslähmung führen.”³⁸⁸ Mit anderen Worten, Zapf umschreibt unter dieser kritischen Funktion der Literatur “Machtstrukturen und Ideologien”³⁸⁹, die von der Kultur bestimmt werden und die die Individualität bedrohen sowie die Figuren entmündigen und traumatisieren, indem sie die Lebensbezüge der Menschen zum Nutzen der “zivilisatorischen Kontrolle, Uniformität und

³⁸⁵ Vgl. Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 56.

³⁸⁶ Vgl. Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 56.

³⁸⁷ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 64.

³⁸⁸ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 64.

³⁸⁹ Hubert Zapf: “Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft” in: Hubert Zapf (Hg.): *Kulturökologie und Literatur: Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2008, S. 15-45, hier: S. 33.

Konventionalität”³⁹⁰ unterdrücken. Die Figuren befinden sich in diesem Zusammenhang charakteristisch in sogenannten “*death-in-life* Situationen.”³⁹¹

Als Textbeispiel stellt Zapf *Scarlet Letter* von Nathaniel Hawthornes vor. Dieses Werk behandelt Zapf als einen der “wichtigsten Romane der klassischen amerikanischen Literatur, in der ein lebensfeindliches *prisonhouse of culture*”³⁹² repräsentiert wird. In der Postmoderne stellt Ishmael Reed in seinem Roman *Mumbo-Jumbo* “ein monologisch-deformierendes Machtsystem”³⁹³ dar, in dem “das eindeutige Sinn- und Ordnungssystem die vielgestaltige Komplexität”³⁹⁴ sowie die kulturelle Wechselwirkung unterdrückt.

b) Die Literatur als imaginativer Gegendiskurs

In dieser Funktion erscheint Literatur als die “imaginative Gegenwelt.”³⁹⁵ Zapf erläutert die Literatur in diesem Zusammenhang als “Inszenierung dessen, was im kulturellen Realitätssystem marginalisiert, vernachlässigt oder unterdrückt ist.”³⁹⁶ Die Literatur bringt mit dieser gegendiskursiven Funktion die Kategorien zur Sprache, die im Haushalt der Kultur “unrepräsentiert bleib[en]”, aber “unverzichtbar erschein[en].”³⁹⁷ Die Literatur bringt nicht nur das Unterdrückte zum Vorschein, sondern positioniert es zum Gegenpol des “kulturellen Realitätssystems.”³⁹⁸ Hier bemerkt man neue Szenarien oder Vorstellungen, die Zapf unter den Kategorien wie “Natur, Unbewusstes, Magie, Wandel, Vielfalt”³⁹⁹ darstellt. Der Text fungiert in diesem Sinne als ein Ort, in der kulturelle Vielfalt zum Ausdruck gebracht wird. Zapf behandelt die Romane *The Sound and the Fury*, *Absolom! Absolom!* oder *Go Down, Moses!* von Faulkner, in denen unterschiedliche Stimmen dargelegt und die monolithische Ideologie von einem Gegendiskurs kritisiert werden. In ähnlicher Weise erwähnt er in *House Made of Dawn*

³⁹⁰ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

³⁹¹ Vgl. Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

³⁹² Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

³⁹³ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

³⁹⁴ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

³⁹⁵ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

³⁹⁶ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 64.

³⁹⁷ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 64.

³⁹⁸ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

³⁹⁹ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

oder *Silkos Ceremony* von Momadays, die archaischen Erinnerungen und matriarchalischen Rituale als eine Gegenwelt zur Zivilisation.⁴⁰⁰

c) Die Literatur als reintegrativer Interdiskurs

Die Literatur ist in dieser Hinsicht der Ort, in dem “das Verdrängte”⁴⁰¹ mit dem “kulturellen Realitätssystem”⁴⁰² reintegriert wird. Die Literatur schließt die getrennt bleibenden “unterschiedlichen Formen des Wissens und der Erfahrung”⁴⁰³ zusammen, denn sie ist der Schnittpunkt der “verschiedenen Diskurse.”⁴⁰⁴ Es geht in dieser Reintegration nicht um eine oberflächliche Harmonisierung, sondern werden “die konflikträchtigen Prozesse und krisenhaften Turbulenzen”⁴⁰⁵ ausgelöst, was Zapf mit den Beispielen “Angst/Befreiung, Katastrophe/Katharsis, Zerstörung/Reintegration, Tod/Wiedergeburt”⁴⁰⁶ erläutert. Das Zusammenschlüssen “der kulturell getrennten Bereiche bzw. Diskurse” erscheint meistens als ein “Moment der Regeneration und der Wiedergewinnung von Kreativität”⁴⁰⁷, was sich gleichzeitig als Katastrophe zeigt, die Zapf mit dem Begriff “*death-in-life* Zustand”⁴⁰⁸ umschreibt, d.h. als Neubeginn und Wiedergeburt. Zapf gibt dafür das Werk *Moby Dick* von Melville als Beispiel, da es Intertextualität und Interdiskursivität in einer ungesehenen Weise darstellt. In dem Werk werden unterschiedliche Wissensformen zwischen dem Calvinismus und der Romantik sowie den Naturwissenschaften und der Metaphysik zusammengeführt. Als weiteres Textbeispiel zeigt Zapf den Roman *The Awakening* von Kate Chopins. Die Protagonistin Edna hat Existenzprobleme, die sie nicht überwinden kann. Daher beschließt sie im Meer Selbstmord zu begehen.⁴⁰⁹ Zapf umschreibt, dass das Ende des Romans auch einen neuen Anfang bedeutet, da Edna sich während der Entkleidung zum ersten Mal folgender weise fühlt: “*like someone new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had*

⁴⁰⁰ Vgl. Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁴⁰¹ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁴⁰² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁴⁰³ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 35.

⁴⁰⁴ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 35.

⁴⁰⁵ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 66.

⁴⁰⁶ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 35.

⁴⁰⁷ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 66.

⁴⁰⁸ Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 66.

⁴⁰⁹ Vgl. Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 74.

never known (The Awakening: 651).”⁴¹⁰ Wenn sie immer weiter ins Meer hinausschwimmt, hören ihre Ängste vor dem Leben auf und es treten Bilder aus ihrer Kindheit auf. Nach Zapf symbolisiert somit das Ende von Edna eigentlich den Prozess des Werdens und Vergehens des Menschen.⁴¹¹

In der vorliegenden Arbeit wird dieses vorgestellte triadische Funktionsmodell der Literatur von Hubert Zapf verwendet. Die Geschichten der Protagonisten “Jean Baptiste Grenouille” und “Johann Elias Alder” werden durch die Literatur als kulturelle Ökologie betrachtet. Sodann wird dargestellt, wie dominante und gegendiskursive Elemente reintegriert werden und welche Rolle dabei die Demontage des Protagonisten in Bezug auf die Konzipierung der betreffenden Heldenkonzepte spielt.

4. “Riechen” und “Hören” als Zeichen der Regression in den Romanen

Das Parfum und Schlafes Bruder

In diesem Kapitel werden die postmodernen Romane *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* basierend auf den apollinischen und dionysischen Elementen über die Sinne des Riechens und Hörens analysiert. Dabei wird das triadische Funktionsmodell von Hubert Zapf verwendet. Die Elemente, die in beiden Romanen die apollonische Kultur repräsentieren, werden durch Textbelege und Erläuterungen im ersten Schritt unter Bezugnahme auf Zapfs Modell im Hinblick auf den kulturkritischen Metadiskurs dargestellt und somit die negative Seite der Kultur offenbar gemacht. Unter dem Abschnitt “Die Literatur als imaginativer Gegendiskurs” werden “das Verdrängte” und “das Ausgegrenzte”⁴¹² von der Kultur über den Riech- und Hörsinn zum Vorschein gebracht. Im dritten Abschnitt “Die Literatur als reintegrativer Interdiskurs” wird gezeigt, wie die dominante Seite der Kultur und das Unterdrückte miteinander in Berührung gebracht werden und wie aus dieser Zusammenführung auf fiktionaler Ebene eine Kreativität entsteht.

⁴¹⁰ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 74.

⁴¹¹ Vgl. Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 74.

⁴¹² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

4.1. *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* als kulturkritischer Metadiskurs

Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders wurde 1985 als ein Roman von Patrick Süskind veröffentlicht. Der Protagonist Jean-Baptiste Grenouille kommt in Paris im Jahr 1738 als Sohn einer Fischhändlerin mit einem genialen Geruchssinn auf die Welt, obwohl er keinen menschlichen Eigenduft hat. Seine Mutter bringt ihn unter einem Schlachttisch auf dem Fischmarkt zur Welt und überlässt ihn dem Tod. Aber er hält am Leben fest und seine Mutter wird wegen Kindesmordes hingerichtet. Seitdem wird er von verschiedenen Ammen aufgezogen. Im Alter von acht Jahren beginnt er unter harten Bedingungen zu arbeiten. Obwohl er an verschiedenen Krankheiten erkrankt und unter unmenschlichen Bedingungen arbeitet, überlebt er aufgrund seiner angeborenen Fähigkeit.

Als er den Geruch eines jungen Mädchens wahrnimmt, ist er davon dermaßen fasziniert, dass er diesen Duft festhalten möchte. Daher tötet er das Mädchen, dann bemerkt er, dass der Tod den wunderbaren Geruch beseitigt. Folglich beschließt er diesen Duft zu konservieren. Für die Konservierung des Duftes muss er bei einem berühmten Parfümeur lange Zeit arbeiten. Als die Zeit kommt, beginnt er in Paris zahlreiche junge Mädchen zu töten und ihre Düfte zu bekommen. Schließlich kommt man ihm auf die Schliche, er wird zum Tode verurteilt und es wird entschlossen, ihn vor zehntausenden Menschen hinzurichten. Aber er kann durch sein Parfum, das er selbst hergestellt hat und dazu führt, dass alle Menschen um ihn herum aufgrund seines Duftes ihn als einen Engel wahrnehmen, entkommen. Er kann aber diesen Umstand nicht mehr aushalten und begeht Selbstmord, indem er das ganze Parfum auf sich streut, sodass die Menschen sich ihn verlieben und ihn sogar in kannibalischer Manier auffressen.

Nach dieser kurzen Wiedergabe des Inhalts wird zuerst der Roman *Das Parfum* und dann *Schlafes Bruder* als kulturkritischer Metadiskurs analysiert. Der kulturkritische Metadiskurs ist in der Tat ein Gegenentwurf zu dem einheitlichen und totalitären Charakter der aufgeklärten Kultur. Dem kulturkritischen Metadiskurs gemäß kritisieren die literarischen Texte jede Art von Aufbau, die als ein Produkt der autoritären und herrischen Kultur erscheint. Der kulturkritische Metadiskurs ist der Raum, in dem "die Repräsentationen typischer Defizite, Einseitigkeiten und Widersprüche dominanter

Systeme zivilisatorischer Macht“⁴¹³ stattfinden. In diesem Zusammenhang werde ich im Folgenden unter diesem Titel die Charaktere und Handlungen von *Das Parfum* und von *Schlafes Bruder* bearbeiten.

Es ist ersichtlich, dass *Das Parfum* als ein postmoderner Roman eine Kritik an die Aufklärung ist. Bradley Butterfield stellt in seinem Artikel dar, dass *Das Parfum* die Opposition zwischen der Vernunft und dem Instinkt durch eine Metapher charakterisiert: Die Opposition vom Sehen und Riechen⁴¹⁴. Riechen als Sinn fungiert in dem Roman als das zentrale Instrument, das zur Kritik der Aufklärung dient. In diesem Rahmen beginnt der Roman mit der Beschreibung eines Gestanks, der im 18. Jahrhundert die Städte bedeckt:

“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. Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse und nach saurer Milch und nach Geschwulstkrankheiten. Es stanken die Flüsse, es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen, es stank unter den Brücken und in den Palästen. Der Bauer stank wie der Priester, der Handwerksgehilfe wie die Meistersfrau, es stank der gesamte Adel, ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, sommers wie winters.”⁴¹⁵

Süskind beschreibt die Städte im 18. Jahrhundert mit einem Gestank, der sich vom Bauer bis zu der Königin erstreckt. Dazu schreibt Kaya, dass Süskind durch den Gestank eine Zivilisationskritik macht.⁴¹⁶ Dass der Gestank die ganzen Städte und alle Menschen von den Bauern bis zu den Königen umfasst, zeigt laut Kaya die Verwesung des Apollinischen im Sinne von Nietzsche.⁴¹⁷ Indem der Autor eine Beziehung zwischen der

⁴¹³ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 67.

⁴¹⁴ Butterfield, *Enlightenment's Other in Patrick Süskind's Das Parfum*, S. 401.

⁴¹⁵ Süskind, *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*, Zürich 1985, S. 5-6.

⁴¹⁶ Vgl. Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 62.

⁴¹⁷ Vgl. Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 62.

Aufklärung, den Städten und dem Gestank bildet, konstatiert er folgerichtig den Untergang der aufgeklärten Kultur.

“Und natürlich war in Paris der Gestank am größten, denn Paris war die größte Stadt Frankreichs. Und innerhalb von Paris wiederum gab es einen Ort, an dem der Gestank ganz besonders infernalisch herrschte, zwischen der Rue aux Fers und der Rue de la Ferronnerie, nämlich den Cimetiere des Innocents. Achthundert Jahre lang hatte man hierher die Toten des Krankenhauses Hotel-Dieu und der umliegenden Pfarrgemeinden verbracht, achthundert Jahre lang Tag für Tag die Kadaver zu Dutzenden herbeigekarrt und in lange Gräben geschüttet, achthundert Jahre lang in den Gräften und Beinhäusern Knöchelchen auf Knöchelchen geschichtet. Und erst später, am Vorabend der Französischen Revolution, nachdem einige der Leichengräben gefährlich eingestürzt waren und der Gestank des überquellenden Friedhofs die Anwohner nicht mehr zu bloßen Protesten, sondern zu wahren Aufständen trieb, wurde er endlich geschlossen und aufgelassen, wurden die Millionen Knochen und Schädel in die Katakomben von Montmartre geschaufelt, und man errichtete an seiner Stelle einen Marktplatz für Viktualien.”⁴¹⁸

Frankreich gilt als Zentrum der philosophischen und literarischen Epoche der Aufklärung. Dass Paris als Hauptstadt der Aufklärung stinkt, bedeutet in diesem Rahmen, die apollinischen Elemente haben auf die Stadt und Einwohner größere Wirkung, “denn Paris war die größte Stadt Frankreichs.”⁴¹⁹ Dazu schreibt Kaya: “Zivilisation stinkt; die Metropole der Zivilisation des aufgeklärten Frankreichs entpuppt sich als Hexenkessel der Verwesung und olfaktorischen Auflösung.”⁴²⁰ In dieser Weise offenbart der Roman nach Kaya die Opposition zwischen Natur und Kultur.⁴²¹ Der Grund dafür besteht Kaya zufolge darin, dass “die unindividuelle Natur nicht stinkt.”⁴²² In diesem Rahmen wäre es nicht falsch auszudrücken, dass der Bereich der aufgeklärten Kultur und Individuen stinkt. Überdies sind ihre Repräsentanten unfähig, die Gerüche zu riechen, genau wie die Mutter Grenouilles:

“Grenouilles Mutter stand, als die Wehen einsetzten, an einer Fischbude in der Rue aux Fers und schuppte Weißlinge, die sie zuvor ausgenommen hatte. Die Fische, angeblich erst am Morgen aus der Seine gezogen, stanken bereits so sehr, daß ihr Geruch den Leichengeruch überdeckte. Grenouilles Mutter aber nahm weder den Fisch- noch den Leichengeruch wahr, denn

⁴¹⁸ Süskind, *Das Parfum*, S. 6-7.

⁴¹⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 6.

⁴²⁰ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 61.

⁴²¹ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 62.

⁴²² Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 62.

ihre Nase war gegen Gerüche im höchsten Maße abgestumpft, und außerdem schmerzte ihr Leib, und der Schmerz tötete alle Empfänglichkeit für äußere Sinneseindrücke. Sie wollte nur noch, daß der Schmerz aufhöre, sie wollte die eklige Geburt so rasch als möglich hinter sich bringen. Es war ihre fünfte. Alle vorhergehenden hatte sie hier ah der Fischbude absolviert, und alle waren Totgeburten oder Halbtotgeburten gewesen, denn das blutige Fleisch, das da herauskam, unterschied sich nicht viel von dem Fischgekröse, das da schon lag, und lebte auch nicht viel mehr, und abends wurde alles mitsammen weggeschaufelt und hinübergekarrt zum Friedhof oder hinunter zum Fluß. So sollte es auch heute sein, und Grenouilles Mutter, die noch eine junge Frau war, gerade Mitte zwanzig, die noch ganz hübsch aussah und noch fast alle Zähne im Munde hatte und auf dem Kopf noch etwas Haar und außer der Gicht und der Syphilis und einer leichten Schwindsucht keine ernsthafte Krankheit; die noch hoffte, lange zu leben, vielleicht fünf oder zehn Jahre lang, und vielleicht sogar einmal zu heiraten und wirkliche Kinder zu bekommen als ehrenwerte Frau eines verwitweten Handwerkers oder so... Grenouilles Mutter wünschte, daß alles schon vorüber wäre. Und als die Preßwehen einsetzten; hockte sie sich unter ihren Schlachtisch und gebär dort, wie schon vier Mal zuvor, und nabelte mit dem Fischmesser das neugeborene Ding ab.“⁴²³

Der Geruchssinn gilt in dem menschlichen Evolutionsprozess als der erste Sinn, der sich in der 28. Woche der Schwangerschaft entwickelt⁴²⁴. Durch die Plazenta kann der Neugeborene jeden Duft wahrnehmen und erkennen. Der Eigenduft des Fruchtwassers gibt dem Neugeborenen die Möglichkeit, ohne äußerliche Hilfe die Brust zum Saugen zu finden; ebenso bietet er ihm auch eine vertraute Umgebung.⁴²⁵ In diesem Rahmen hat jeder Mensch eine “eigene olfaktorische Signatur”⁴²⁶, durch die “die Mutter und der Neugeborene sich gegenseitig erkennen”⁴²⁷ können. Der Geruchssinn wird im späteren Leben des Kindes für die Sicherheit weiterbenutzt. In diesem Sinne fungiert er auch als ein “Frühwarnsystem gegen Gefahren.”⁴²⁸

Diese Funktionen des Geruchssinns zeigen sich nicht bei der Mutter und Grenouille, denn ihre instinktive Bindung wird vor allem von den patriarchal-apollinischen Verhältnissen sabotiert. Folglich mutiert die Mutter Grenouilles zu einer

⁴²³ Süskind, *Das Parfum*, S. 8.

⁴²⁴ Vgl. Elisabeth C. Gründler: *Wie durch Geruch Bindung entsteht*, online unter: <https://www.familienhandbuch.de/babyskinder/entwicklung/saeugling/bindung/WiedurchGeruchBindungentsteht.php>, [letzter Zugriff: 22.11.2020].

⁴²⁵ Vgl. Gründler, *Wie durch Geruch Bindung entsteht*.

⁴²⁶ Gründler, *Wie durch Geruch Bindung entsteht*.

⁴²⁷ Gründler, *Wie durch Geruch Bindung entsteht*.

⁴²⁸ Gründler, *Wie durch Geruch Bindung entsteht*.

gefühllosen mythischen Frau. In dieser Weise konkretisiert Süskind bei dieser Charakterisierung die Aufklärung, die das Subjekt adaptiert und dominiert, um die Natur zu kontrollieren. Daher kann sie keinen Geruch wahrnehmen, “denn ihre Nase war gegen Gerüche im höchsten Maße abgestumpft.”⁴²⁹ Das bedeutet, dass die Nase als ein unzivilisiertes Organ kategorisiert wird, da sie mit dem primitiven, tierischen Instinkt korreliert. Dazu schreiben Adorno und Horkheimer: “In den vieldeutigen Neigungen der Riechlust lebt die alte Sehnsucht nach dem Unteren fort, nach der unmittelbaren Vereinigung mit umgebender Natur, mit Erde und Schlamm.”⁴³⁰

Aus der Perspektive von Nietzsche kann die Mutter des Protagonisten die als Vertreterin der apollinischen Kultur bewertet werden. Aus der Perspektive von Bachtin wäre diese Figur mit der Hochkultur zu identifizieren. Im Sinne von Zapfs Modell stellt die Mutter als Figur “die Situation *death-in-life*”⁴³¹ dar und vertritt den hegemonialen Diskurs. Wie die vorherigen fünf Kinder lässt sie in diesem Zusammenhang auch Grenouille sterben und strebt weiter im Fischmarkt Geld zu verdienen, nachdem sie ihn gebärt. Denn er ist, wie die anderen, ein uneheliches Kind; alle haben keinen Vater, d.h. keinen Namen. Mit anderen Worten, sie entsprechen nicht den Gesetzen der Institution der Ehe, die -wie Foucault darstellt- als ein Instrument der Aufklärung den Vater prinzipiell priorisiert.⁴³²

Nach Richard T. Gray wird die reine Herzlosigkeit der zivilisierten Gesellschaft in dem Bestreben der Mutter konkretisiert.⁴³³ Daher bringt Süskind laut Gray die verdinglichende Haltung der aufgeklärten Gesellschaft bei dem Verhalten der Mutter vor, die den Baby-Protagonisten “das blutige Fleisch”⁴³⁴ und “das neugeborene Ding”⁴³⁵ nennt.⁴³⁶ Gemäß “dem zivilisatorischen Realitätssystem”⁴³⁷ ist der Wunsch der Mutter, nach der Ehe mit einem “verwitweten Handwerker als ehrenwerte Frau”⁴³⁸ zu gelten und

⁴²⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 8.

⁴³⁰ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 193.

⁴³¹ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 71.

⁴³² Vgl. Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 9-10.

⁴³³ Richard T. Gray, *The Dialectic of “Enscentment”* S. 494.

⁴³⁴ Süskind, *Das Parfum*, S. 8.

⁴³⁵ Süskind, *Das Parfum*, S. 8.

⁴³⁶ Gray, *The Dialectic of “Enscentment”*, S. 494.

⁴³⁷ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁴³⁸ Süskind, *Das Parfum*, S. 9.

somit “wirkliche Kinder”⁴³⁹ zu bekommen. In diesem Rahmen erscheint sie als ein Opfer der patriarchalen Verhältnisse sowie als Repräsentantin des monologischen Anspruchs im Sinne von dem hegemonialen Diskurs bei Zapf.

“Der zuständige Polizeioffizier, ein gewisser La Fosse, war die Sache alsbald leid und wollte das Kind schon zur Sammelstelle für Findlinge und Waisen in der äußeren Rue Saint-Antoine bringen lassen, von wo aus täglich Kindertransporte ins staatliche Großfindelheim von Rouen abgingen. Da nun aber diese Transporte von Lastträgern mittels Bastkiepen durchgeführt wurden, in welche man aus Rationalitätsgründen bis zu vier Säuglinge gleichzeitig steckte; da deshalb die Sterberate unterwegs außerordentlich hoch war; da aus diesem Grund die Kiepenträger angehalten waren, nur getaufte Säuglinge zu befördern und nur solche, die mit einem ordnungsgemäßen Transportschein versehen waren, welcher in Rouen abgestempelt werden mußte; da das Kind Grenouille aber weder getauft war noch überhaupt einen Namen besaß, den man ordnungsgemäß in den Transportschein hätte eintragen können; da es ferner seitens der Polizei nicht gut angängig gewesen wäre, ein Kind anonymiter vor den Pforten der Sammelstelle auszusetzen, was allein die Erfüllung der übrigen Formalitäten erübrigt haben würde ... - aus einer Reihe von Schwierigkeiten bürokratischer und verwaltungstechnischer Art also, die sich bei der Abschiebung des Kleinkinds zu ergeben schienen, und weil im übrigen die Zeit drängte, nahm der Polizeioffizier La Fosse von seinem ursprünglichen Entschluß wieder Abstand und gab Anweisung, den Knaben bei irgendeiner kirchlichen Institution gegen Aushändigung einer Quittung abzugeben, damit man ihn dort taufe und über sein weiteres Schicksal entscheide.”⁴⁴⁰

Der zivilisierte Staat, der die Mutter Grenouilles für die Brutalität ihrem Sohn gegenüber bestraft, missachtet in gleicher Weise das menschliche Leben: Aus “Rationalitätsgründen” bzw. ökonomischen Bedingungen werden die etwa vier Säuglinge “von Lastträgern mittels Bastkiepen”⁴⁴¹ transportiert, obwohl es ersichtlich ist, dass das die Sterberate erhöht. Dass nur die Kinder, die schon getauft wurden und einen Namen haben, bei der Transportation „aus einer Reihe von Schwierigkeiten bürokratischer und verwaltungstechnischer Art” vorrangig sind, zeigt sowohl die Gnadenlosigkeit der apollinischen Kultur, als auch den Wunsch der Aufklärung zur Kategorisierung der Welt.

⁴³⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 9.

⁴⁴⁰ Süskind, *Das Parfum*, S. 9-10.

⁴⁴¹ Süskind, *Das Parfum*, S. 9.

Paglia schreibt, dass die apollinische Kultur alles bestimmt, bezeichnet und dann kategorisiert; das Nichtkategorisierte wird in der apollinischen Kultur abgelehnt oder ausgegrenzt⁴⁴². Bei dieser Kategorisierung der Kultur spielt nach Paglia das Auge eine zentrale Rolle. Das Auge ist nach Paglia peremptorisch in seinen Beurteilungen, d.h. es entscheidet, was und warum wir sehen.⁴⁴³ Sie drückt etwas aus, wenn wir sehen, wenn unsere Blicke etwas umfassen und gleichzeitig grenzen sie etwas anderes aus.⁴⁴⁴ Anders ausgedrückt, wir wählen, ordnen und verherrlichen mit unseren Augen. Aus diesem Grund werden die apollinischen Olympier nach Paglia als Augengötter dargestellt; sie leben, warnen und herrschen durch das aggressive abendländische Auge.⁴⁴⁵ In diesem Rahmen ist das Auge der große Sieg des Gehirns gegen den offenen blutigen Mund der Muttererde.⁴⁴⁶

Das Baby- Grenouille wird einer Amme, Jeanne Bussie, übergeben. Aber sie bringt das Baby dem Pater Terrier ins Kloster zurück, denn sie kann wegen Grenouille nicht genug verdienen:

“Ich kann mir nur vorstellen, daß es diesem Säugling durchaus nicht schaden würde, wenn er noch geraume Zeit an deinen Brüsten läge. ‚Ihm nicht‘, schnarrte die Amme zurück, ‚aber mir. Zehn Pfund habe ich abgenommen und dabei gegessen für drei. Und wofür? Für drei Franc in der Woche!’“⁴⁴⁷

Der kulturkritische Metadiskurs von Zapf ist auch bei der Figur Jeanne Bussie zu beobachten. In diesem Zusammenhang konkretisiert sie bei ihrem Verhalten die Haltung der dominanten Kultur der Materialität gegenüber. Dass sie die Muttermilch entgeltlich gibt bzw. verkauft, ohne ein Gefühl zu haben, zeigt die Gefühllosigkeit der zivilisierten, apollinischen Gesellschaft. Das Gespräch zwischen den Charakteren Jeanne Bussie und Pater Terrier bestätigt, inwiefern die apollinische Welt materialistisch und emotionslos ist:

“Doch! Immer geht es ums Geld. Wenn an diese Pforte geklopft wird, geht es ums Geld. Einmal wünschte ich mir, daß ich öffnete, und es stünde ein Mensch da, dem es um etwas anderes ginge. Jemand, der beispielsweise

⁴⁴² Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 21.

⁴⁴³ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 21.

⁴⁴⁴ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 21.

⁴⁴⁵ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 62.

⁴⁴⁶ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 43.

⁴⁴⁷ Süskind, *Das Parfum*, S. 12.

eine kleine Aufmerksamkeit vorbeibrächte. Beispielsweise etwas Obst oder ein paar Nüsse. Es gibt doch im Herbst eine Menge Dinge, die man vorbeibringen könnte. Blumen vielleicht. Oder wenn bloß jemand käme und freundlich sagte: ‚Gott zum Gruße, Pater Terrier, ich wünsche Ihnen einen schönen Tag!‘ Aber das werde ich wohl nie mehr erleben. Wenn es kein Bettler ist, dann ist es ein Händler, und wenn es kein Händler ist, dann ist es ein Handwerker, und wenn er kein Almosen will, dann präsentiert er eine Rechnung. Ich kann schon gar nicht mehr auf die Straße gehen. Wenn ich auf die Straße gehe, bin ich nach drei Schritten umzingelt von Individuen, die Geld wollen!“⁴⁴⁸

In dem Roman bemerkt man am deutlichsten bei dem Charakter Pater Terrier die Kritik an der dominanten Kultur. “Pater Terrier ein gebildeter Mann.”⁴⁴⁹ Er studiert Theologie, liest auch Philosophen und er lernt dann Botanik und Alchemie.⁴⁵⁰ Diese können nach Miervenne als die Merkmale eines Universalgelehrten gelten, der sowohl die Philosophie als auch die Naturwissenschaften kennt und somit von den Aberglauben abweicht.⁴⁵¹ Er lehnt dazwischen “Hexerei und Kartenlesen, Amulettgetrage, böser Blick, Beschwörungen, Vollmondhokuspokus”⁴⁵² ab, denn sie gehören zu der Welt vor der Entstehung der Aufklärung, anders ausgedrückt, der Natur. Als Jeanne Bussie das Baby-Grenouille dem Pater Terrier zurückbringt, da sie in ihm den Teufel erkennen kann, da er keinen Eigenduft hat, betrachtet er ihre Worte als Aberglaube. Diese machen die Figur Pater Terrier im Sinne von Zapf zum Vertreter des hegemonialen Diskurses, der “das kulturelle Realitätssystem”⁴⁵³ bei seinem Charakter inszeniert.

Pater Terrier ist in dem Roman der erste, der die Krisis des Richtigen (crisis oft the proper) erlebt.⁴⁵⁴ Wie Royle festhält, ist es die unheimliche Erfahrung Pater Terriers mit dem Baby-Grenouille bzw. seinem Eigenduft, die zeigt, dass der Sinn eines Menschen

⁴⁴⁸ Süskind, *Das Parfum*, S. 12-13.

⁴⁴⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 18.

⁴⁵⁰ Süskind, *Das Parfum*, S. 18.

⁴⁵¹ Elena Van Meirvenne: *Aufklärungskritik im Patrick Süskinds Roman Das Parfum: Anhand einer Analyse des postmodernen Charakters des Romans und Instrumentalisierung des Geruchsinns*, Universität Gent, Unveröffentlichte Masterarbeit, Gent 2019, S. 79.

⁴⁵² Süskind, *Das Parfum*, S. 19.

⁴⁵³ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁴⁵⁴ Jonathan Woolley: *Home Truths: The Importance of the Uncanny for Patrick Süskind's Critique of the Enlightenment in Das Parfum*, *German Life and Letters* 60:2 April 2007, S. 225-242, hier: S. 233.

fraglich erscheint.⁴⁵⁵ Nachdem Terrier den Behauptungen Jeanne Bussies zuhört, verspottet er sie:

“Gerade daß sie ihn entdeckt zu haben glaubte, war ein sicherer Beweis dafür, daß da nichts Teuflisches zu entdecken war, denn so dumm stellte sich der Teufel auch wieder nicht an, daß er sich von der Amme Jeanne Bussie entlarven ließ. Und noch dazu mit der Nase! Mit dem primitiven Geruchsorgan, dem niedrigsten der Sinne! Als röche die Hölle nach Schwefel und das Paradies nach Weihrauch und Myrrhe! Schlimmster Aberglaube, wie in dunkelster heidnischster Vorzeit, als die Menschen noch wie Tiere lebten, als sie noch keine scharfen Augen besaßen, die Farbe nicht kannten, aber Blut riechen zu können glaubten, meinten, Freund von Feind zu er- riechen, von kannibalischen Riesen und Werwölfen gewittert und von Erinnyen gerochen zu werden, und ihren scheußlichen Göttern stinkende, qualmende Brandopfer brachten. Entsetzlich! >Es sieht der Narr mit der Nase< mehr als mit den Augen, und wahrscheinlich mußte das Licht der gottgegebenen Vernunft noch tausend weitere Jahre leuchten, ehe die letzten Reste des primitiven Glaubens verscheucht waren.”⁴⁵⁶

Als ein Vertreter der zivilisierten Kultur erniedrigt Terrier die Nase, denn das Riechen bleibt “in der klassischen Rangordnung der Sinne”⁴⁵⁷ weit hinten, die bis Plato und Aristoteles zurückgeht.⁴⁵⁸ Horkheimer und Adorno schreiben:

“Von allen Sinnen zeugt der Akt des Riechens, das angezogen wird, ohne zu vergegenständlichen, am sinnlichsten von dem Drang, ans andere sich zu verlieren und gleich. zu werden. Darum ist Geruch, als Wahrnehmung wie als Wahrgenommenes - beide werden eins im Vollzug - mehr Ausdruck als andere Sinne. Im Sehen bleibt man, wer man ist, im Riechen geht man auf. So gilt der Zivilisation Geruch als Schmach, als Zeichen niederer sozialer Schichten, minderer Rassen und unedler Tiere.”⁴⁵⁹

Es ist ersichtlich, “dass bestimmte Gerüche verschiedene Emotionen wecken und lenken können.”⁴⁶⁰ Daher können manche Düfte “Ekel und Angst auslösen”, während

⁴⁵⁵ Nicholas Royle: *The Uncanny*, Manchester 2003, S. 1, zit. nach Jonathan Woolley: *Home Truths: The Importance of the Uncanny for Patrick Süskind's Critique of the Enlightenment in Das Parfum*, German Life and Letters 60:2 April 2007, S. 225-242, hier: S. 233.

⁴⁵⁶ Süskind, *Das Parfum*, S. 19- 20.

⁴⁵⁷ Staniewski Przemyslaw: *Das Unantastbare beschreiben. Gerüche und ihre Versprachlichung im Deutschen und Polnischen*, Warschauer Studien zur Germanistik und zur Angewandten Linguistik, Band 25, Frankfurt am Main 2016, S. 31.

⁴⁵⁸ Vgl. Przemyslaw, *Das Unantastbare beschreiben. Gerüche und ihre Versprachlichung im Deutschen und Polnischen*, 31.

⁴⁵⁹ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 193.

⁴⁶⁰ Magdalena Makowska: *Duftende Texte Über die Spuren des Olfaktorischen in literarischen Texten am Beispiel von Patrick Süskinds Das Parfum*, Linguistica Copernicana, N. 11, 2014, S. 233-244, hier: S. 234.

einige Gerüche die Gefühle wie “Freude”⁴⁶¹, wecken. Dazu bringt auch Corbin zu Sprache, dass das “Riechorgan und Schnüffeln an die Animalität erinnern.”⁴⁶² Freud erläutert den Grund des Geruchsekels in den Sexualzonen, die er als Mund, Anus und Nase bestimmt.⁴⁶³ Menninghaus betrachtet “die Geburt des Geruchsekels als die Geburt sowohl der Sexualverdrängung wie der ästhetischen und ethischen Ideale der Kulturentwicklung.”⁴⁶⁴

Das Riechen gilt in diesem Sinne als “Sinn der Lust, Begierde, Triebhaftigkeit.”⁴⁶⁵ In diesem Rahmen wird das Riechen als die Urangst der Aufklärung betrachtet, da ein Duft “primitive Reaktionen anregen”⁴⁶⁶ kann. Die Worte Terriers zeigen, dass “wahrscheinlich [...] das Licht der gottgegebenen Vernunft noch tausend weitere Jahre leuchten” musste, „ehe die letzten Reste des primitiven Glaubens verscheucht waren“⁴⁶⁷, dass die aufgeklärte Kultur noch nicht die alten archaischen und die dunklen Zeiten der Menschheit überwinden konnte. Kultur erscheint in diesem Zusammenhang als eine Illusion. Daher beginnt er zu schaudern, als er am Abend mit dem Baby Grenouille allein bleibt. Der Grund dafür ist, dass “das Unterdrückte”⁴⁶⁸, die Primitivität und sowie die tierischen Seiten des Menschen abends zurückkehren, obwohl man am Morgen im Licht der Vernunft und Wissenschaft sein Leben führt. Gerade in dieser Hinsicht kann man auch eine Verbindung zur Schwarzen Romantik herstellen, in der die Nachseiten des Menschen in den Vordergrund rücken und offensichtlich eine kritische Dimension implizieren.

⁴⁶¹ Makowska, *Duftende Texte Über die Spuren des Olfaktorischen in literarischen Texten am Beispiel von Patrick Süskinds Das Parfum*, S. 234.

⁴⁶² Alain Corbin: *Pesthauch und Plütenduft: Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin 1985, S. 15.

⁴⁶³ Vgl. Sigmund Freud: “Das Unbehagen in der Kultur” in: *Gesammelte Werke*, Band: 14, S. 459 zitiert nach Winfried Menninghaus: *Psychoanalyse des Stinkens Freunds Erzählung von Genese und Funktionen des Ekels*, Lebenswelt 3. Aesthetics and philosophy of experience 2013, hier: S. 228.

⁴⁶⁴ Winfried Menninghaus: *Psychoanalyse des Stinkens Freunds Erzählung von Genese und Funktionen des Ekels*, Lebenswelt 3. Aesthetics and philosophy of experience 2013, S. 227.

⁴⁶⁵ Corbin, *Pesthauch und Plütenduft*, S. 15.

⁴⁶⁶ Vgl. Morris, *Düfte. Kulturgeschichte des Parfüms*, zitiert Jolanta Bandura: *Der Geruch und Geruchssinn-eine soziologische Betrachtung über die soziale Konstruktion der olfaktorischen Wahrnehmung*, 2005, S. 5, online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.2020].

⁴⁶⁷ Süskind, *Das Parfum*, S. 20.

⁴⁶⁸ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

Kurz danach überprüft er selbst olfaktorisch nämlich durch die böse Nase von Grenouille, die in ihm den tierischen Glauben neu aufweckt. Diese Überprüfung Terriers macht ihn auf seinen stinkenden Eigenduft aufmerksam: “Und er kam sich mit einem Mal stinkend vor, nach Schweiß und Essig, nach Sauerkraut und ungewaschenen Kleidern.”⁴⁶⁹ Sein Eigenduft agiert hier als eine Metapher für den innersten Glauben und alle Gefühle, die er “heimlich” halten möchte.⁴⁷⁰

Madame Gaillard wird in dem Roman *Das Parfum* als eine weitere Vertreterin der apollinischen Kultur dargestellt. Wie auch Woolley erklärt, ist Terrier der erste, der die vermeintliche Rationalität und Nächstenliebe der Aufklärung repräsentiert; auch Madame Gaillard sieht sich als Apotheose der Objektivität⁴⁷¹, “welche Kostkinder jeglichen Alters und jeglicher Art aufnahm, solange nur jemand dafür zahlte.”⁴⁷² Nach Gray beweist Madame Gaillard in einer Hinsicht, dass sie die perfekte Amme Grenouilles sei, da sie seine Geruchlosigkeit nicht wahrnimmt.⁴⁷³ Denn sie verlor den Geruchssinn, nachdem sie “von ihrem Vater einen Schlag mit dem Feuerhaken über die Stirn bekommen hatte”⁴⁷⁴:

“Madame Gaillard, obwohl noch keine dreißig Jahre alt, hatte das Leben schon hinter sich. Äußerlich sah sie so alt aus, wie es ihrem wirklichen Alter entsprach, und zugleich doppelt und dreimal und hundertmal so alt, nämlich wie die Mumie eines Mädchens; innerlich aber war sie längst tot. Als Kind hatte sie von ihrem Vater einen Schlag mit dem Feuerhaken über die Stirn bekommen, knapp oberhalb der Nasenwurzel, und seither den Geruchssinn verloren und jedes Gefühl für menschliche Wärme und menschliche Kälte und überhaupt jede Leidenschaft. Zärtlichkeit war ihr mit diesem einen Schlag ebenso fremd geworden wie Abscheu, Freude so fremd wie Verzweiflung. Sie empfand nichts, als sie später ein Mann beschlief, und ebenso nichts, als sie ihre Kinder gebar. Sie trauerte nicht über die, die ihr starben, und freute sich nicht an denen, die ihr blieben. Als ihr Mann sie prügelte, zuckte sie nicht, und sie verspürte keine Erleichterung, als er im Hotel-Dieu an der Cholera starb.”⁴⁷⁵

Der Geruchssinn gilt als der Unmittelbarste der menschlichen Sinne. Dazu erläutert Morris, dass die Reize, die durch Gerüche aufgenommen werden, im Gehirn

⁴⁶⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 23.

⁴⁷⁰ Woolley, *Home Truths: The Importance of the Uncanny for Patrick Süskind's Critique of the Enlightenment in Das Parfum*, S. 233.

⁴⁷¹ Woolley, *Home Truths*, S. 234.

⁴⁷² Süskind, *Das Parfum*, S. 25.

⁴⁷³ Gray, *The Dialectic of "Enscentment"s*, S. 495.

⁴⁷⁴ Süskind, *Das Parfum*, S. 25.

⁴⁷⁵ Süskind, *Das Parfum*, S. 25-26.

bearbeitet werden und “dort einige körperliche und emotionale Reaktionen hervor[rufen].”⁴⁷⁶ Der Grund dafür ist, dass ein “Duft nie im Kurzgedächtnis, sondern im Langzeitgedächtnis”⁴⁷⁷ bleibt. Dazu drückt Herz aus: “Ich rieche, also fühle ich!”⁴⁷⁸ Dies zeigt den engen Zusammenhang zwischen Düften und Emotionen. Da ein bestimmter Duft an ein vergangenes Erlebnis geknüpft ist, erweckt er unwillkürlich einige Erinnerungen im Unterbewusstsein.⁴⁷⁹ Keller bringt Folgendes zur Sprache: “Die Ähnlichkeiten zwischen Riechen und Emotionen fallen derart auf, dass manchmal sogar spekuliert wird, dass sich die Wahrnehmung der Emotionen aus der Wahrnehmung von Gerüchen entwickelt hat.”⁴⁸⁰ Über den Charakter Madame Gaillard zeigt Süskind, “dass es eine direkte Verbindung zwischen ihrem abgestumpften Geruchssinn, Gerechtigkeitssinn und ihrer Emotionslosigkeit gibt.”⁴⁸¹ Sie verliert den “Geruchssinn und jedes Gefühl für menschliche Wärme und menschliche Kälte und überhaupt jede Leidenschaft. Zärtlichkeit war ihr mit diesem einen Schlag ebenso fremd geworden wie Abscheu, Freude so fremd wie Verzweiflung.”⁴⁸² Diese Taubheit und das olfaktorische Defizit von Madame Gaillard sind in der Tat das metaphorische Gegenteil von Grenouille.⁴⁸³ Sie verkörpert im Sinne von Zapf die Darstellung eines monologisch-deformierende[n] Machtsystems” und repräsentiert “das kulturelle Realitätssystem.”⁴⁸⁴ Dass sie wegen einem Schlag von ihrem Vater ihre Emotionen zusammen mit ihrem

⁴⁷⁶ Vgl. Edwin T. Morris: *Düfte. Kulturgeschichte des Parfüms*, Düsseldorf 1993, S. 49 zitiert nach Jolanta Bandura: *Der Geruch und Geruchssinn*, 2005, S. 4 online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.202.].

⁴⁷⁷ Morris, *Düfte. Kulturgeschichte des Parfüms*, Düsseldorf 1993, S. 49 zitiert nach Jolanta Bandura: *Der Geruch und Geruchssinn*, S. 5, online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.202.].

⁴⁷⁸ R.S. Herz: *The Scent of Desire*, New York 2007 zitiert nach Andreas Keller: *Entdeckte das Riechen Wieder: Warum es sich lohnt, die Welt mit der Nase wahrzunehmen*, New York 2019, S. 95.

⁴⁷⁹ Vgl. Morris, *Düfte. Kulturgeschichte des Parfüms*, Düsseldorf 1993, S. 50 zitiert nach Bandura: *Der Geruch und Geruchssinn*, S. 5, online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.202.].

⁴⁸⁰ Andreas Keller: *Entdeckte das Riechen Wieder: Warum es sich lohnt, die Welt mit der Nase wahrzunehmen*, New York 2019, S. 95.

⁴⁸¹ Meirvenne, *Aufklärungskritik im Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, S. 78.

⁴⁸² Süskind, *Das Parfum*, S. 25.

⁴⁸³ Vgl. Jeffrey Adams: *Narcissism and Creativity in the Postmodern Era: The Case of Patrick Suskind's Das Parfum*, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 75:4, 2010, S. 259-279, hier: S.268.

⁴⁸⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

Geruchssinn verliert, bedeutet, dass sie 'von einem Mann aufgeklärt wird'. Sie konkretisiert in diesem Rahmen die Menschheit, die mit der aufgeklärten Kultur von ihrer Natur abweicht.

Süskind begründet die Gerechtigkeit von Madame Gaillard mit ihren eingeschränkten Emotionen:

“Auf der anderen Seite ... oder vielleicht gerade wegen ihrer vollkommenen Emotionslosigkeit, besaß Madame Gaillard einen gnadenlosen Ordnungs- und Gerechtigkeitssinn. Sie bevorzugte keines der ihr anvertrauten Kinder und benachteiligte keines. Sie verabreichte drei Mahlzeiten am Tag und keinen kleinsten Happen mehr. Sie windelte die Kleinen dreimal am Tag und nur bis zum zweiten Geburtstag. Wer danach noch in die Hose schiß, erhielt eine' vorwurfslose Ohrfeige und eine Mahlzeit weniger. Exakt die Hälfte des Kostgelds verwandte sie für die Zöglinge, exakt die Hälfte behielt sie für sich. Sie versuchte in billigen Zeiten nicht, ihren Gewinn zu erhöhen; aber sie legte in harten Zeiten nicht einen einzigen Sol zu, auch nicht, wenn es auf Leben und Tod ging. Das Geschäft hätte sich sonst für sie nicht mehr gelohnt. Sie brauchte das Geld.”⁴⁸⁵

Dass sie “einen gnadenlosen Ordnungs- und Gerechtigkeitssinn”⁴⁸⁶ besitzt, ist nach Gray “a virtue central to Enlightenment culture”⁴⁸⁷, eine zentrale Tugend der aufgeklärten Kultur. Wie Paglia bemerkt, ist das Apollinische kalt, fest und streng.⁴⁸⁸ Madame Gaillard erfüllt ihre Aufgaben als Pflegerin nicht aufgrund ihres Mitleids oder ihrer Nächstenliebe, sondern aufgrund ihres Verlangens nach Gewinn.⁴⁸⁹ Madame Gaillard braucht Geld, weil “sie es sich leisten konnte, zuhause zu sterben und nicht im Hôtel-Dieu zu verrecken wie ihr Mann.”⁴⁹⁰ Dieses Ziel Madame Gaillards zeigt eigentlich die Sinnlosigkeit systematischer Berechnung und langfristiger Planung in einer Welt, die von unvorhersehbaren Kräften regiert wird.⁴⁹¹ Folglich untergräbt das Schicksal Madame Gaillard das aufklärerische Glauben an die Fähigkeit des Menschen, seine eigene Macht durch die Vernunft zu kontrollieren.⁴⁹²

⁴⁸⁵ Süskind, *Das Parfum*, S. 26.

⁴⁸⁶ Süskind, *Das Parfum*, S. 26.

⁴⁸⁷ Gray, *The Dialectic of "Enscenment"*, S. 495.

⁴⁸⁸ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 72

⁴⁸⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 26.

⁴⁹⁰ Süskind, *Das Parfum*, S. 26.

⁴⁹¹ Vgl. Gray, *The Dialectic of "Enscenment"*, S. 495.

⁴⁹² Vgl. Gray, *The Dialectic of "Enscenment"*, S. 495.

Die nächsten Jahre Grenouilles vergehen bei dem Gerber Grimal, wo er als Hilfsarbeiter arbeitet, nachdem Madame Gaillard ihn als acht jähriges Kind gegen Entgelt hierher bringt.⁴⁹³ Sie weiß schon, dass er dort sterben kann, trotzdem betrachtet sie es gerecht:

“Natürlich wußte Madame Gaillard, daß Grenouille in Grimals Gerberwerkstatt nach menschlichem Ermessen keine Überlebenschance besaß. Aber sie war nicht die Frau, sich darüber Gedanken zu machen. Ihre Pflicht hatte sie ja getan. Das Pflegeverhältnis war beendet. Was mit dem Zögling weiterhin geschah, ging sie nichts an. Wenn er durchkam, so war's gut, wenn er starb, so war's auch gut - Hauptsache, alles ging rechtens zu.”⁴⁹⁴

“Sie verspürte nicht den geringsten Anflug eines schlechten Gewissens”⁴⁹⁵, denn sie behält nach den apollinischen Verhältnissen Recht und verhält sich auch gerecht. Infolgedessen arbeitet Grenouille jahrelang unter harten Arbeitsbedingungen der apollinischen Industrie-Gesellschaft. Bei Grimal weiß Grenouille, “sein Leben galt gerade noch so viel wie die Arbeit, die er verrichten konnte, es bestand nur noch aus der Nützlichkeit, die Grimal ihm beimaß.”⁴⁹⁶ Dass er von Terrier, Jeanne Bussie, Madame Gaillard und Grimal als ein materielles Gut für Profit wahrgenommen wird, konkretisiert den Geist der Kultur der Aufklärung, denn ganz im Sinne von Horkheimer und Adorno wäre hier anzumerken, dass alles “was dem Maß von Berechenbarkeit und Nützlichkeit sich nicht fügen will, [...] der Aufklärung für verdächtig [gilt].”⁴⁹⁷

In der nächsten Phase seines Lebens arbeitet Grenouille bei dem Parfümeurer und Handschuhmacher namens Guiseppe Baldini. Mit dieser Charakterisierung wird das Bildungsideal der Aufklärung kritisiert, indem die Techniken des aufgeklärten Parfümeurs von einem Jungen verfeinert werden. Als ein Repräsentant der Aufklärung wird die Formel der Parfums für ihn zur Obsession, da die Parfumherstellung für ihn eine experimentelle bzw. wissenschaftliche Arbeit ist:

“Eine Formel ist das A und O jeden Parfüms“, erwiderte Baldini streng, denn er wollte dem Gespräch nun ein Ende machen. »Sie ist die akribische Anweisung, in welchem Verhältnis die einzelnen Ingredienzen zu mischen

⁴⁹³ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 38.

⁴⁹⁴ Süskind, *Das Parfum*, S. 38.

⁴⁹⁵ Süskind, *Das Parfum*, S. 38.

⁴⁹⁶ Süskind, *Das Parfum*, S. 41.

⁴⁹⁷ Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 12.

sind, damit der eine gewünschte, unverwechselbare Duft entstehe; das ist die Formel. Sie ist das Rezept -wenn du dieses Wort besser verstehst.“⁴⁹⁸

Obwohl Baldini in seiner Arbeit an die Formel glaubt, kann er durch sie kein besonderes und erregendes Parfum herstellen, was ungefähr zum Verlust von Arbeit führt. Für ihn erscheint die Parfumherstellung als ein wissenschaftliches Experiment, daher lehnt er das Extempore heftig ab. Denn die Aufklärung „schneidet das Inkommensurable weg.“⁴⁹⁹ In ihrem Zentrum steht der Okularzentrismus, der „das Sehen als Modell des Erkennens in der Wissenschaft“⁵⁰⁰ annimmt und der somit das Riechen verstößt. Dass Grenouille ohne ein Rezept und durch seinen Riechsinn das Parfum „Amor und Psyche“ herstellen kann, bezeichnet Baldini daher als Hexerei oder Wunder:

“Grenouille tat das. Und zum ersten Mal war Baldini in der Lage, die einzelnen Handhabungen des Hexenmeisters zu verfolgen und zu dokumentieren. Mit „Feder und Papier saß er neben Grenouille und notierte, immer wieder zur Langsamkeit mahnend, wieviel Gramm von diesem, wieviel Meßstriche von jenem, wieviel Tropfen von einem dritten Ingrediens in die Mischflasche wanderten. Auf diese sonderbare Weise, indem er nämlich einen Vorgang nachträglich mit eben jenen Mitteln analysierte, ohne deren vorherigen Gebrauch er eigentlich gar nicht hätte stattfinden dürfen, gelangte Baldini endlich doch in den Besitz der synthetischen Vorschrift. Wie Grenouille ohne diese in der Lage war, seine Parfüms zu mixen, blieb für Baldini zwar weiterhin ein Rätsel, vielmehr ein Wunder, aber wenigstens hatte er das Wunder jetzt auf eine Formel gebracht und damit seinen, nach Regeln dürstenden Geist einigermaßen befriedigt und sein parfümistisches Weltbild vor dem vollständigen Kollaps bewahrt.“⁵⁰¹

Der Aberglaube, das Rituelle sowie Hexerei stehen dem denkenden Subjekt gegenüber, denn sie bilden konzeptuell einen Gegendiskurs zur aufgeklärten Kultur und liegen auch chronologisch betrachtet vor der Zeit der Aufklärung, in der sich das Bewusstsein des Menschen noch nicht entwickelt, wie Neumann in *The Origins and History of Consciousness* erläutert. Die exponierte Parfumherstellung „blieb für Baldini zwar weiterhin ein Rätsel, vielmehr ein Wunder“⁵⁰², denn sie ist nach ihm als ein

⁴⁹⁸ Süskind, *Das Parfum*, S. 98.

⁴⁹⁹ Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 12.

⁵⁰⁰ Sybille Krämer: „Kann das ‚geistige Auge‘ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände?“ in: Bettina Heinz /Jörg Huber (Hg.): *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten?*, Zurich/Wien/New York 2001, S. 347-364, hier: S. 347.

⁵⁰¹ Süskind, *Das Parfum*, S. 118.

⁵⁰² Süskind, *Das Parfum*, S. 118.

aufgeklärter Charakter unzuverlässig, da sie der *Ratio* und der wissenschaftlichen Betrachtung nicht entspricht. Aus der Perspektive von Zapf verkörpert die Figur Baldini die Darstellung des hegemonialen Diskurses, bei deren Charakter die Vernunft im “hierarchisch-binären Deutungssystem”⁵⁰³ einseitig vorherrscht.

Der Charakter Richis ist ein weiterer Repräsentant des dominanten Diskurses. Nach Woolley wird Richis als der resolute Repräsentant der Aufklärung dargestellt.⁵⁰⁴ Als Richis bemerkt, dass seine Tochter Laure von dem Mörder ins Auge gefasst werden kann, weigert er sich, sie wegzuschicken. Denn er kann seine Ängste durch seine “highly calculating, logical and goal-directed”⁵⁰⁵ Denkweise rationalisieren. In dieser Weise konkretisiert er die Rationalisierung der Aufklärung. Dann adoptiert Richis Grenouille, obwohl er seine Tochter Laure tötet. In diesem Punkt bemerkt man die Entwertung der Frau durch den Vater. Denn die apollinische Gesellschaft wird von dem Patriarchat geprägt. Richis assoziiert durch sein Verhalten gegen Grenouille die apollinische Heldenfigur “Orestes” in der griechischen Mythologie, die als ein wichtigstes Vorbild der aufgeklärten Helden gesehen wird. Dass Orestes seine Mutter tötet und somit “der Sohn seines Vaters wird”, bemerkt man in ähnlicher Weise bei der Charakterisierung Richis.

Anhand von Zapfs Modell können somit die Rationalität, die Materialität, die Gerechtigkeit, die Emotionslosigkeit und die zivilisatorische Ordnung in *Das Parfum* als hegemonialer Diskurs beschrieben und ihre Defizite und Einseitigkeiten zum Vorschein gebracht werden. Der Roman *Schlafes Bruder* weist auch “kulturbestimmende Machtstrukturen”⁵⁰⁶ und Zustände sowie Charaktere auf, die den kulturkritischen Metadiskurs repräsentieren.

Schlafes Bruder ist ein Roman von Robert Schneider, der im Jahr 1992 veröffentlicht wurde. Der Protagonist Johann Elias Alder kommt im Jahre 1803 als ein unehelicher Sohn in einem kleinen Bergdorf zur Welt. Er ist mit einem übermenschlichen Hörsinn sowie mit einer außergewöhnlichen Stimme geboren. Am Anfang seines Lebens führen diese sonderbaren Fähigkeiten zu vielen Problemen: Er wird wegen seiner Stimme

⁵⁰³ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

⁵⁰⁴ Vgl. Woolley, *Home Truths*, S. 235.

⁵⁰⁵ Ed Moffatt: *Grenouille: a Modern Schizophrenic in the Enlightening World of Das Parfum*, FMLS, 37.3 (2001), S. 298–313, hier: S. 304.

⁵⁰⁶ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

von seinen Eltern eingesperrt und geschlagen, da sie sich für die Stimme ihres Kindes schämen. Als er fünf Jahre alt ist, erlebt er etwas Sonderbares, was seinen Hörsinn zusammen mit seinem Körper entwickelt. Infolgedessen wird er von dem Volk des Dorfes als ein menschenähnliches Lebewesen bezeichnet und ausgegrenzt. Als er vierzehn wird, beginnt er in der Kirche als ein Orgelbalgtreter zu arbeiten, später wird aus ihm ein begabter Organist.

Was sein Leben, seine Musik tief beeindruckt und endlich ihn zum Tod führt ist seine unmögliche Liebe zu Elsbeth. Seine Cousine Elsbeth liebt ihn nicht und heiratet einen anderen Mann. Dafür beschuldigt Elias Gott und beschließt, Selbstmord zu begehen. Zunächst verwirklicht er aber in einem Wettbewerb ein unglaubliches improvisiertes Orgelspiel, das sowohl die Musiker als auch das ganze Volk tief beeindruckt. Nach seinem Spiel geht er an den Fluss und begeht Selbstmord, indem er sieben Tage und Nächte lang nicht schläft.

Wenn der Roman *Schlafes Bruder* mit Blick auf seinen kulturkritischen Metadiskurs analysiert wird, können zahlreiche defektive und negative Seiten der aufgeklärten Kultur festgestellt werden. In diesem Rahmen gelten das Dorf Eschberg und seine Einwohner als Repräsentanten des "kulturellen Realitätssystems."⁵⁰⁷ Vor allem wird die Mutter des Protagonisten, Johann Elias Alders, als die wichtigste aufklärerische Person dargestellt. Die Mutter ist verheiratet mit dem Dorfer Seff, sein Sohn Elias ist aber ein unehelicher Sohn. Ab seiner Geburt ist der Protagonist ein Kind, über das sich besonders seine Mutter nicht freut:

"Damals verstand das Kind wenig. Es begriff nicht, weshalb es schweigen mußte, wenn ein Fremder ins Haus trat, wo doch der Bruder immer dabei sein durfte. Begriff nicht, weshalb die Mutter nicht bei ihm wachen wollte, bis daß jener herrliche Klang der Schneeflocken wiederkäme. Begriff auch nicht, weshalb es ihre Ohrläppchen nicht greifen durfte, wenn es einschlafen wollte. Als sie ihm sogar das Singen verbieten wollte, [...]"⁵⁰⁸

Die Mutter von Elias wird im Roman als der resoluteste Repräsentant der Aufklärung dargestellt. Gemäß den patriarchalen Verhältnissen wird sie nur als die Frau von Seff genannt; sie hat keinen Namen. Sie ist eine gefühllose und kalte Frau. Da das

⁵⁰⁷ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁵⁰⁸ Robert Schneider: *Schlafes Bruder*, Leipzig 1994, S. 34.

Kind eine außergewöhnliche Stimme hat, ist es für sie kaum auszuhalten. Sie verbietet ihm unter den Gästen zu sprechen und auch zu singen. Da die Mutter die Aufklärung repräsentiert, kann sie es nicht aushalten, die Stimme ihres Sohnes zu hören, denn er erweckt somit die menschlichen Emotionen vor der aufgeklärten Kultur. Laut Nicholas Vazsonyi untergräbt Schneider mit dem Roman den Logozentrismus der abendländischen Kultur, indem er auf den tierisch-menschlichen Sinn ‚Hören‘ fokussiert⁵⁰⁹. In diesem Rahmen erscheint der Protagonist als ein Lebewesen, von dem man sich befreien muss:

“In den ersten Nächten schliefen Seff und sein Weib nicht im Elterngaden, sondern in der Tenne, droben auf dem Heustock. Den Fritz betteten sie zwischen sich. In dieser Zeit lag die Seffin wach bis in den frühen Morgen, und ihre Gedanken scharten sich immer beengender um das vermeintlich besessene Kind. Als sie ihrem Seff riet, es möchte durchaus eine Pfette vom morschen Dachgebälk zufällig auf den Jungen niederstürzen, oder das Kind könnte unglücklicherweise in der Emmer ertrinken, oder eine läufige Kuh möchte es zu Tode hornen, da schlug Seff ihr die Faust so gewaltig ins gottverreckte Maul, daß die Kinnlade ausgegelte. Von da an wurde zwangsläufig nichts mehr über den Jungen geredet, und als die Seffin wieder sprechen konnte, hatte sie den Mut am Leben verloren.”⁵¹⁰

Die Eltern glauben daran, dass Elias “das vermeintlich besessene Kind”⁵¹¹ ist. Da sie vor ihm Angst haben, wollen sie in der Nacht nicht mit ihm bleiben. Das ist eigentlich die Angst des Verstands vor den archaischen und dunklen Instinkten, die trotz den Verdrängungen abends wieder erwecken. Mit anderen Worten, die Angst der Eltern repräsentiert den Gegenentwurf der Rationalität zur “Entzauberung der Welt.”⁵¹² Bei der Charakterisierung der Mutter stellt der Roman die Herzlosigkeit und Gnadenlosigkeit der zivilisierten Gesellschaft dar: Sie plant kaltblütig die Ermordung ihres Sohnes durch eine Pfette, durch die Horne eines Kuhs oder durch Ertrinken.⁵¹³ Bei ihrem Verhalten gegen ihren Sohn kann die allgemeingültige Haltung der Aufklärung gegen die Welt, in der sie alles eliminiert, was sie nicht beherrschen kann, gesehen werden. Die Mutter von Elias repräsentiert das Apollinische aus der Nietzscheanischen Perspektive sowie die Hochkultur aus der Bachtin’schen Perspektive. Im Hinblick auf Zapfs Modell würde dies dem kulturkritischen Metadiskurs entsprechen. Der kulturkritische Metadiskurs ist in der

⁵⁰⁹ Vazsonyi, *Of Genius and Epiphany: Schlafes Bruder, Das Parfum, and Babette 's Feast*, S. 341.

⁵¹⁰ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 45-46.

⁵¹¹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 46.

⁵¹² Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 11.

⁵¹³ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder* S. 46.

Mutter von Elias festzustellen, die charakteristisch die “chronischen Zustände” des dominanten Diskurses als “Selbstentfremdung, Kommunikationsstörung, Vitalitätslähmung“ repräsentiert und “*death-in-life*“ und “psychischen Gefangensein”⁵¹⁴ darstellt.

Die Weiblichkeit/Mutterschaft bezieht sich auf die Gefühle. Dass die Mutter von Elias in diesem Sinne ihre Lebensfreude verliert, zeigt gleichzeitig die Gefühllosigkeit der apollinischen Gesellschaft. Denn sie erscheint als vermännlichte Figur. Dazu schreibt Paglia: “emotional lifelessness in a woman is a masculinizing abstraction.”⁵¹⁵ Die Emotionslosigkeit erscheint nicht nur bei der Mutter, sondern bei allen Frauen des als apollinisch zu beschreibenden Dorfes, da sie auch den hegemonialen Diskurs vertreten:

“Zwischenzeitlich unterließ die Seffin alles, was einer günstigen Entwicklung ihres frühreifen Jungen hätte förderlich sein können. Sie sprach nicht mit ihm, stellte die Suppe vor die Gadgetür, wie man einer Katze die Milch hinstellt. Anfänglich vermied sie jede Berührung aus Angst, sich am Gelbfieber seiner Augen anzustecken. Zärtlichkeit, ein solches oder ähnlich lautendes Wort, war ihr und den meisten Eschberger Weibern unbekannt.”⁵¹⁶

Denn jede Frau verliert mit der Aufklärung ihre instinktiven Gefühle und mutiert zu einem männlichen Charakter, was im Sinne von Zapf die Inkarnation des dominanten Diskurses ist. Folglich ist die Zärtlichkeit für sie unbekannt.

“Man sorgte sich in Eschberg überhaupt nicht um seine Kinder. Als bei einem fürchterlichen Wetterschlag ein Aldersches im braun stürzenden Wasser der Emmer ertrunken war, schlich sich die Mutter mit den Worten aus der Sache, daß bisher noch jedes den Weg von selbst heimgefunden, und daß halt der Herrgott dem armen Göblein die Stunde aufgesetzt habe.”⁵¹⁷

Eine aufklärerische Mutter betrachtet den Tod ihres Kindes kaltblütig als den Befehl Gottes oder eigenen Lebensweg jedes Menschen.⁵¹⁸ Der kulturkritische Metadiskurs zeigt sich hier bei dem Zustand der Selbstentfremdung der Frauen. Mit diesen Worten der Mutter konkretisiert dieser Roman eigentlich, inwiefern die

⁵¹⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 68.

⁵¹⁵ Paglia, *Sexual Personae*, S. 326.

⁵¹⁶ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 49.

⁵¹⁷ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 35.

⁵¹⁸ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 35.

Aufklärung die Emotionswelt des Menschen unterdrückt und sich von der Natur entfernt.

Der Grund dafür kann mit Paglia in Folgendem gesehen werden:

“Emotion is chaos. Every benign emotion has a flip side of negativity. Thus the flight from emotion to number is another crucial strategy of the Apollonian west in its long struggle with Dionysus. Emotion is passion, a continuum of eroticism and aggression.”⁵¹⁹

In diesem Rahmen ist das Gefühl ein großer Feind der apollinischen Kultur. Elias wird zunächst wegen seiner Stimme von seinen Eltern in seinem Zimmer versteckt und dann wird er wegen seines Aussehens aus der Gesellschaft ausgegrenzt⁵²⁰, denn er erregt die sexuellen und instinktiven Gefühle der aufklärerischen Personen. Die Aufklärung zielt durch die Unterdrückung der Gefühle auf die Standardisierung und Kontrolle der Menschen. Dafür kann Gewalt und Folter sogar ein Instrument sein, genau wie bei der Mutter von Elias. Sie versucht die außergewöhnliche Augenfarbe von Elias von gelb zu grün zu verwandeln, damit sie diese peinliche Farbe normalisieren kann:

“Einmal noch schöpfte sie Hoffnung, raffte sich auf aus ihrer lebensmüden Apathie und sang wieder die Lieder ihrer Mädchenzeit. Die Hoffnung währte nur einige Tage. Die Haintzin riet ihr, es beim Jungen mit verschiedentlichen Abreibungen, Aufgüssen und Umschlägen zu probieren. [...] Man versuchte es zuerst mit den Blättern des Löwenzahns, befeuchtete sie mit Speuz und klatschte sie dann auf die geschlossenen Lider des Kindes. Elias durfte sich den ganzen Nachmittag nicht ein Rückchen von der Stelle rühren. Am Abend löste man die erlahmten Blätter in der Erwartung, ein herrliches Löwenzahngrün in den Pupillen vorzufinden. Allein die Kerze leuchtete neidisch hinein in ein Gelb, das ihr eigenes Gelb verblassen machte. [...] Am nächsten Tag ging man früh ans Werk, streifte den halben Vormittag über die Bündten, sammelte Schürzen von Kräutern und überhaupt alles, das sich durch ein veritables Grün auszeichnete. [...] Das führte allerdings zu dem Ergebnis, daß, nachdem die Trieblinge in siedendem Wasser gesotten und man das Wasser auf die Lider geträufelt hatte, der arme Elias schwere Verbrühungen davontrug.”⁵²¹

Das Auge ist wie auch in der Lektüre des Romans *Das Parfum* dargestellt wurde, ein Symbol des Verstands und der Aufklärung. Aus diesem Grund versucht die Mutter besonders die Augenfarbe von Elias zu verändern. In diesem Rahmen ist es ihr Wunsch,

⁵¹⁹ Paglia, *Sexual Personae*, S. 23.

⁵²⁰ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 46-47.

⁵²¹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 49.

sie dem apollinischen Schönheitskriterium anzupassen. Dieser prinzipiellen Haltung der Mutter liegt die Angst der Aufklärung vor der Natur zugrunde:

“Rein natürliche Existenz, animalische und vegetative, bildete der Zivilisation die absolute Gefahr. Mimetische, mythische, metaphysische Verhaltensweisen galten nacheinander als überwundene Weltalter, auf die hinabzusinken mit dem Schrecken behaftet war, daß das Selbst in jene bloße Natur zurückverwandelt werde, der es sich mit unsäglichem Anstrengung entfremdet hatte, und die ihm eben darum unsägliches Grauen einflößte. Die lebendige Erinnerung an die Vorzeit, schon an die nomadischen, um wie viel mehr an die eigentlich präpatriarchalischen Stufen, war mit den furchtbarsten Strafen in allen Jahrtausenden aus dem Bewußtsein der Menschen ausgebrannt worden.”⁵²²

Folglich erscheint die Pluralität in der aufgeklärten Kultur als eine der größten Gefahren. Dass die Mutter die Augenfarbe des Protagonisten zu verändern versucht, konkretisiert eigentlich das Einheitsideal der Aufklärung. Denn “Die Aufklärung ist totalitär”⁵²³ und behindert bewusst Pluralität. Während ihrer Experimente benutzen die Frauen Kräuter in der Natur, damit sie die “Natur der Augen” von Elias verändern können. Dieser Umstand repräsentiert die Gegnerschaft der apollinischen Gesellschaft gegen die Natur, die die Natur durch ihre Gesetze überwinden will, aber hoffnungsvoll wieder zur Natur zurückkehrt. Wie Paglia anmerkt: “Civilized man conceals from himself the extent of his subordination to nature.”⁵²⁴

Der Orgelspieler Oskar Alder wird als ein anderer Repräsentant des dominanten Diskurses gestaltet. Er ist die erste gebildete Person im Dorf: “Ein gebildeter Musicus hat den Flecken Eschberg nie betreten. Und als schließlich doch einer kam, war es der Neid persönlich.”⁵²⁵ Als ein aufklärerischer Spieler “hielt sich Oskar Alder für einen begnadeten Spielmann Gottes.”⁵²⁶ Er arbeitet als Lehrer in der Kirche, der den Kindern manchmal Gewalt antut:

“Der Junge war nicht mehr wiederzuerkennen. Als er in den Schulstunden immer vorlauter wurde, sah sich Oskar Alder einmal genötigt, die Haselrute zu langen und seinem Lieblingsschüler zehn Tatzen in die Finger zu brennen. Dabei hatte Elias nur die Wirkung seiner neuerlangten Kopfstimme erproben wollen. Nun war Oskar Alder keineswegs ein

⁵²² Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 37.

⁵²³ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 12.

⁵²⁴ Paglia, *Sexual Personae*, S. 12.

⁵²⁵ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 68.

⁵²⁶ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 68.

strenger Lehrer. Die Rute piff selten. Dennoch hatte er einmal ein Lampartersches Kind so grausam zugerichtet, daß es bleibenden Schaden davontrug. Es hatte ihn ohne Arg einen Stierseckel geheißten, worauf er es zu Boden getreten und dort zu einem blutigstummen Häuflein zusammengeschlagen hatte. Hernach lasen die Mitschüler das Haupthaar von den Dielen und verschlossen die Trophäe stolz in einem tönernen Flacon. Wenn immer der Lehrer das Lampartersche jetzt ansah, es antworten sollte, fing es an zu stottern, und das Stottern blieb ihm zeit seines Lebens.“⁵²⁷

Mit dem Charakter Oskar Alder stellt der Roman *Schlafes Bruder* die Gnadenlosigkeit und Herzlosigkeit der zivilisierten Gesellschaft dar. Er repräsentiert gleichzeitig den Verstand und das Wissen des Apollinischen, welche als Instrumente der Macht der Aufklärung fungieren. Durch sein Orgelspiel in der Kirche manifestiert er die Totalität und Einheit der Aufklärung: “Denn die nächtlichen Musiken auf der Eschberger Orgel waren schlank erdachte, leichtfüßige Kompositionen, worin ein kurzer eiliger Gedanke den anderen einholte, erneuerte oder verkehrte.”⁵²⁸ Obwohl Oskar Alder die Noten in der Musik kennt, strebt er “ja nur in dickgriffigen, hilflosen Akkorden zu präلودieren”⁵²⁹, da er die Gefühllosigkeit der Aufklärung repräsentiert.

Die gebildeten Personen gehören in der apollinischen Gesellschaft zur Oberschicht. In diesem Rahmen repräsentiert Oskar Alder die Oberschicht: Er ist der Einzelne, der im Dorf die Noten kennt. Als Elias das Problem der Orgel durch seinen Hörsinn entdeckt, meldet er es Oskar Alder. Aber er demütigt Elias, da er sowohl ungebildet, als auch ein Kind ist:

“Jedenfalls ging er zum Onkel und sagte ihm, daß die Orgel krank sei, heiser irgendwie, daß die Pfeifen einander bekämpften, sich nicht zum Wohlklang ineinanderfügten. Die eine klinge zu hoch, die andere wieder zu tief. [...] Oskar Alder lachte und schüttelte den Kopf. Was sich der Bub da einbilde? Er selbst habe die Orgel erst unlängst abgenommen und gestimmt. Was wolle ihm da ein Rotzgob Vorschriften machen?”⁵³⁰

Bei dem Verhalten Oskar Alders gegenüber dem Protagonisten kann eine negierende Haltung der aufgeklärten Kultur gegen die Natur im Sinne Paglias gesehen

⁵²⁷ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 62, 63.

⁵²⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 104.

⁵²⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 104.

⁵³⁰ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 71.

werden.⁵³¹ Wie in den vorherigen Kapiteln erwähnt wurde, gibt es eine enge Beziehung zwischen der Schrift und dem Sehen. Als ein Repräsentant der Aufklärung, kann Oskar Alder die Noten durch seinen Sehsinn schreiben und singen, was der Protagonist wiederum nicht kann. Daher demütigt Oskar Alder den Protagonisten: "Oskar Alder lachte und schüttelte den Kopf. Was sich der Bub da einbilde?"⁵³² Wie Paglia ausgedrückt, das Apollonische ist "hochmutig", "kalt" und "ungnädig."⁵³³

Als ein weiterer Vertreter der "kulturelle[n] Realwelt"⁵³⁴ wird Nulf Alder, der Vater von Elsbeth, gestaltet. Als im Dorf ein Feuer ausbricht, bleibt Elsbeth im Feuer gefangen. Anstatt seine Tochter aus den Flammen zu retten, bemüht er zunächst sein Haus und seine Tiere zu retten.⁵³⁵ Das Feuer wird im Roman als eine Hand Gottes dargestellt, was das Dorf als einen zivilisierten Ort erscheinen lässt. Dazu schreibt Biborka Adam:

"Schneiders Hauptfigur lebt in einer durch strengen Katholismus und Purismus geprägten Dorfgemeinde. Diese Menschen haben sogar eine Neigung zu mittelalterlichem Aberglauben und Dämonerei. Rituell übersteigerte religiöse Hysterie und Lust am blutigen Exzess ist zu erkennen. Auch im christlichen Alltag herrscht nirgends echte Frömmigkeit. An der Spitze der christlichen Hierarchie steht ein Gott, der nicht hilft, sondern eher straft. Das ganze Dorf steht unter seinem Verdikt."⁵³⁶

Die aufklärerische, kaltherzige und gefühllose Person Nulf Alder benimmt sich gemäß den apollinisch-patriarchalen Verhältnissen. In diesem Rahmen bevorzugt er die Materie vor der Frau bzw. den Menschen. Das kann als die Bevorzugung der Rationalisierung gegenüber den Gefühlen bewertet werden.

Die Einwohner des aufklärerischen Dorfs beschuldigen die Figur Roman Lamparter für das sogenannte Feuer, obwohl er unschuldig ist⁵³⁷. Denn die Bauern müssen lange Zeit sehen, "wie dieser kurzbeinige Mann mit den dichtbuschigen Augenbrauen und den tausend Lachfalten ums Maul ihren Glauben, ihr Leben und

⁵³¹ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 304.

⁵³² Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 71.

⁵³³ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 78.

⁵³⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 74.

⁵³⁵ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 84.

⁵³⁶ Adam, *Sinneswahrnehmung und soziale Aspekte*, S. 31.

⁵³⁷ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 91-92.

Schaffen jeden Tag aufs frechste verhöhnt hatte.”⁵³⁸ In diesem Rahmen erscheint Roman Lamparter als ein Repräsentant des Matriarchats und der Natur, der aufgrund der angeführten Punkte von der apollinischen Gesellschaft als schuldig befunden und bestraft wurde:

“Am Morgen des Stephanustages zerbrachen sie ihm mit gewaltigen Stiefeltritten die Tür, donnerten hinauf in den Gaden, ohrfeigten ihn aus den tiefsten Träumen, wollten ihm schon den Holzpfehl ins Gesicht rammen, hätte nicht einer Halt geboten und gerufen, der gottverreckte Hund solle bei lebendigem Leibe verbrennen. Zwei derer, die gekommen waren, schrenzten ihm das Nachtgewand weg, schlugen ihn aus der Bettstatt, rissen ihm ein Ohr ab, während der dritte wie der Teufel den ganzen Zierat des Gadens, das Schnitzwerk und den Hausrat mit Hammerschlägen zertrümmerte. Die Augen des dritten fielen auf eine Blechkanne, und auf der Kanne stand das Wort Leuchtöl geschrieben. Dann warfen sie ihn nackt die Stiege hinab, doch er fiel glücklich und konnte entwischen. Sie setzten ihm nach, waren schneller, denn sie hatten die Kräfte von Mördern. [...] Sie demütigten und quälten ihn mehr als zwei Stunden. Dann banden sie ihn mit Hanfseilen an einen Baumstumpen, sammelten halbverkohltes Holz, schlichteten es um seinen Körper, übergossen ihn mit Petroleum, brüllten vor Genugtuung und zündeten ihn an. Aber die Mörder wußten, daß er den Brand nicht gelegt hatte, brüllten drum noch lauter und so lange, bis endlich ihr Gewissen überschrien war.”⁵³⁹

Die Repräsentanten des “zivilisatorischen Realitätssystem[s]”⁵⁴⁰ töten den Repräsentanten des Unterdrückten an einem heiligen christlichen Tag, am Stephanstag. Vor der Ermordung “ohrfeigten sie ihn aus den tiefsten Träumen” und “rissen ihm ein Ohr ab”⁵⁴¹, welche die unbewusste Zeit des Menschen vor der Aufklärung repräsentieren. In diesem Rahmen konkretisiert die Ermordung von Roman Lamparter die Unterdrückung der Natur durch “die kulturelle Realwelt.”⁵⁴²

Bei der Charakterisierung der Dorfbewohner, die das “zivilisationsbestimmende Realitätssystem”⁵⁴³ vertreten, kann auch ein Bezug zu dem Helden Odysseus hergestellt werden, der mit seinen Soldaten die Heimat verlässt, in die Ferne geht, dort kämpft und sich das Land anderer Menschen bemächtigt. In ähnlicher Weise plündern die Einwohner des Dorfes nach dem Tod Lamparters dessen Haus:

⁵³⁸ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 89.

⁵³⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 91-92.

⁵⁴⁰ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁵⁴¹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 91.

⁵⁴² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 74.

⁵⁴³ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 68.

“Nachdem Nulf Alder das Häuschen des Meistenteils zur Plünderung freigegeben hatte, war man zuhauf losgezogen, hatte das Höflein in kaum einer halben Stunde bis zum Skelett abgetragen und leergefressen wie die Raupen das Blatt. Das ganze Schnitzwerk, der kunstvolle Zierat, die vielen Schnitzmesser und Hobel, die steifen Kragen, das Binokel, das Deckentäfer, die Fensterladen, die Bettstatt, die Bretterdielen, ... alles wurde gestohlen. Der Alder Matthä und der Köhler Michel drangen gleichzeitig ins Ställchen. Beide halfterten die St. Elisabeth los und stritten darum, wem die Kuh nun zustünde.”⁵⁴⁴

Eine andere Person, die den hegemonialen Diskurs vertritt, ist in der Figur Goller zu sehen, der Domorganist und Cantor von Feldberg ist. Er repräsentiert sowohl mit seinem Aussehen als auch mit seiner Bildung “das kulturelle Realitätssystem”⁵⁴⁵:

“Am zweiten Sonntag im August betrat ein Fremder das Örtchen Eschberg. Es war ein nach Städter Art gekleideter, unscheinbarer Mann mit Zwirbelschnurrbart und hohem, dunkelblauem Hut. Nebst einem großen Rucksack trug er ein Konvolut von geschnürten Papieren bei sich. Dieser Mann war ein Musiker. Es war der Domorganist zu Feldberg. Er hieß Bruno Goller. Dieser Goller kam nicht aus dem ungefähr nach Eschberg. Er war einer jener frühen Pioniere, welche sich gemäß ihres Faches um die Aufzeichnung der Landesgeschichte bemühten. Nun, Goller kam im Auftrag des sogenannten Institutes der hochedlen und klassischen Künste zu Feldberg, welchem das Musicalische Institut angegliedert war. Goller war aufgetragen worden, sämtliche Orgeln des Landes zu besichtigen und selbige in einem großen Register akkurat zu beschreiben.”⁵⁴⁶

Goller wird von einem “hochberühmten Cantor Rheinberger”⁵⁴⁷ gelehrt und arbeitet “bei dem Institut der hochedlen und klassischen Künste.”⁵⁴⁸ Daher erscheint er als ein Musiker, der den klassischen, apollinischen Verhältnissen entsprechend gestaltet wird. Als er dem improvisierten Orgelspiel von Elias zuhört, ist er schockiert, da solch ein Orgelspiel nach seinem Bildungsstand unmöglich sei:

“Noch nie habe er ein derart genialisches Orgelspiel gehört. Wild und primitiv und doch von so erhabener Größe. Noch nie habe er einen derartig vertrackten Kontrapunkt vernommen. Das sei schlichtweg eine Sache der Unmöglichkeit. Er habe es zuwege gebracht, die vier Choräle der Messe als vierstimmiges Quodlibet zu spielen, ohne auch nur eine Note zu ändern. Das sei rundheraus unmöglich, man müsse ihm unverzüglich die Orgelnoten dieser gewaltigen Composition vorlegen. Er wolle selbige noch

⁵⁴⁴ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 97-98.

⁵⁴⁵ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁵⁴⁶ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 176.

⁵⁴⁷ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 197.

⁵⁴⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 176.

einmal prüfen. Dann die Kommunionfuge, die er ja quasi unam fugam gespielt, habe eine derart vulkanische Kraft besessen, wie man sie nirgendwo in der Orgelliteratur finden könne.“⁵⁴⁹

Goller betrachtet das Spiel von Elias als “wild” und “primitiv”, denn ein Musikstück muss nach ihm gemäß bestimmten und geschriebenen Noten gespielt werden, was das Standardisierungsideal der Aufklärung bezeichnet. Paglia erläutert das über die Zahlen, die sie als die eheliche Form der Schrift beschreibt, damit man aus der Emotionalität der Frau sowie der Dynamik Natur fliehen kann.⁵⁵⁰ In diesem Rahmen wird die Schrift mit der Aufklärung sowie dem Patriarchat für die Flucht aus den Gefühlen und für das Erreichen von Objektivität verwendet. Beinert umschreibt dies folgendermaßen:

“Schrift war (...) ein Instrument der sozialen und politischen Elite; der innovative und kreative Umgang mit dem Medium Schrift blieb bis in die Mitte/Ende des 20. Jahrhunderts patriarchal dominiert.“⁵⁵¹

In diesem Zusammenhang wird die Musik mit „[dem] kulturellen Realitätssystem“⁵⁵² auf ein objektiv-soziales Phänomen reduziert, indem das Auge bzw. der Sehsinn ins Zentrum gestellt wird. Dazu formuliert Krämer folgende Sätze:

“Rationalitätspotential des Sehens nicht einfach ein universeller Sachverhalt, vielmehr ein kulturhistorisches Faktum ist. Es verdankt sich dem Ineinandergreifen einer ‚Rationalisierung der Visualität‘, die exemplarisch an der Zentralperspektive als Form künstlerischer Darstellung aufgewiesen werden kann und einer ‚Visualisierung der Ratio‘, die wir anhand der Kalkülisierung als Form wissenschaftlicher Darstellung erläutern wollen. Die Intelligibilität des Sehens ist Ergebnis einer kulturtechnischen Präformierung des Blicks.“⁵⁵³

Dass Goller von Elias’ Spiel so tief beeinflusst wird, bedeutet in diesem Zusammenhang, dass das Auge bzw. der Sehsinn darauf bedacht ist, die Emotionswelt des Menschen zu beherrschen; gerade dieser Umstand führt allerdings zur Emotionslosigkeit des Menschen.

⁵⁴⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 117.

⁵⁵⁰ Paglia, *Sexual Personae*, S. 22.

⁵⁵² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁵⁵³ Krämer, “Kann das ‘geistige Auge’ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände?” S. 55.

4.2. *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* als imaginativer Gegendiskurs

In diesem Abschnitt werden *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* im Anschluss an das Modell von Zapf als imaginativer Gegendiskurs analysiert. Dabei werden die Sinne Riechen und Hören als Analysekategorien verwendet, um “das kulturell Ausgegrenzte”⁵⁵⁴, Unterdrückte und Vernachlässigte darzustellen und aufzuzeigen, wie die literarischen Texte verschiedene Alternative gegenüber der “Hochkultur” auf fiktionaler Ebene inszenieren und anbieten.

Michael Bachtin behandelt in *Rabelais und seine Welt* die Sprache des Karnevals, die die Tabus, die Werte und auch die Hierarchie überwindet und somit zum Umbruch und zur Erneuerung der Gesellschaft führt⁵⁵⁵. Im Karneval verkehren sich Hochkultur und Volkskultur, somit überwinden die Menschen alle Grenzen und drücken sich in dieser “verkehrten Welt”⁵⁵⁶ freiwillig aus. Mit anderen Worten, “widersetze, dynamische und wandelbare, spielerische und bewegliche Ausdrucksformen”⁵⁵⁷ repräsentieren das Eindringen des Dionysischen in die apollinische Weltordnung. In diesem Sinne repräsentieren die zusammenstoßenden Vorfälle im Karneval den Zyklus der Natur: Geburt, Tod und Wiedergeburt.

Am Anfang des Romans *Das Parfum* wird ein Gestank ausführlich beschrieben, der die Städte des 18. Jahrhunderts beherrscht.⁵⁵⁸ Dieser Gestank wirkt als ein dionysisches Element in die apollinischen Städte, inbegriffen in Paris, Zentrum der Aufklärung. Dieser umfassende Charakter des Gestanks assoziiert das umschlingende Merkmal des Karnevals des 16. Jahrhunderts, bei dem niemand Zuschauer, sondern jeder Teilnehmer ist.⁵⁵⁹ Dieser inkludierende Charakter des Geruchs erinnert an die Eigenschaften der “Nicht-Differenzierung” und “Einheit” der Welt vor der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins, von denen Neumann in *The Origins and History of Consciousness* erzählt.⁵⁶⁰ Somit wird ersichtlich, dass das Dionysische und das

⁵⁵⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁵⁵⁵ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 59.

⁵⁵⁶ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 60.

⁵⁵⁷ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 60.

⁵⁵⁸ Süskind, *Das Parfum*, S. 5-6.

⁵⁵⁹ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 60.

⁵⁶⁰ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 11.

Apollinische im Roman durch den Gestank in den Städten miteinander in Berührung gebracht werden.

Genau am Anfang des Romans erscheint der Protagonist Grenouille als ein Antiheld:

“Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte. Seine Geschichte soll hier erzählt werden. Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, [...]”⁵⁶¹

Dass der Protagonist in Frankreich als eine der “genialsten und abscheulichsten Gestalten”⁵⁶² behandelt wird, kündigt an, dass er als ein Gegner der aufgeklärten Kultur in einer apollinischen Stadt hervortritt und die Ordnung der Kultur verändern wird, ähnlich wie Dionysos in den *Bakchen* von Euripides und Ödipus in *König Ödipus* von Sophokles. Im Sinne von Zapf wird es somit ersichtlich, dass der Protagonist eine gegendiskursive Funktion gegenüber dem dominanten Diskurs haben wird. Seine Gegnerschaft zum hegemonialen Diskurs kommt genau bei seiner Geburt zum Vorschein⁵⁶³:

“Hier nun, am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs, wurde am 17. Juli 1738 Jean-Baptiste Grenouille geboren. Es war einer der heißesten Tage des Jahres. Die Hitze lag wie Blei über dem Friedhof und quetschte den nach einer Mischung aus fauligen Melonen und verbranntem Hörn riechenden Verwesungsbrodem in die benachbarten Gassen.”⁵⁶⁴

Der Protagonist ist um 1738 vor der Französischen Revolution in Frankreich bzw. im Zentrum der Aufklärung als ein uneheliches Kind geboren. Sein Geburtsdatum koinzidiert mit der Zeit der Regierung des Sonnenkaisers Louis XV⁵⁶⁵, auf den der Satz “*l'État c'est moi*” (der Staat bin ich) zurückkehrt. Die Französische Revolution und der Sonnenkaiser Louis XV. erscheinen an diesem Punkt als Ergebnisse und Repräsentanten der Kultur, während der Protagonist als ein Antiheld die Rückkehr der Natur repräsentiert. Nach Kaya stellen sowohl der Geburtstag als auch der Todestag des Protagonisten seine Gegnerschaft zur Aufklärung dar, denn sie “stehen unter dem Sternzeichen des

⁵⁶¹ Süskind, *Das Parfum*, S. 5.

⁵⁶² Süskind, *Das Parfum*, S. 5.

⁵⁶³ Vgl. Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 61.

⁵⁶⁴ Süskind, *Das Parfum*, S. 7.

⁵⁶⁵ Vgl. Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 61.

Krebses.”⁵⁶⁶ Der Roman signalisiert in dieser Weise, dass der Protagonist die Natur repräsentiert, da der Krebs als Sternzeichen zur Wassergruppe gehört und vom Mond, der der Sonne gegenübersteht, geleitet wird. Kaya bringt außerdem zur Sprache, dass Begriffe wie Mutterschaft, Blut, Schmutz, Mord, Krebs, Sexualität, Fisch und Fischgeruch, die mit der Geburtsszene in Verbindung stehen, das Chthonische betreffen.⁵⁶⁷ Die Geburt des Protagonisten in diesen ekelhaften Flüssigkeiten stellt die Überwindung des Menstruationsbluts dar. Das Geburtstrauma des Protagonisten ist vermutlich der Grund für die künstlerische Begabung und Berufung.⁵⁶⁸

Bei dem Vornamen des Protagonisten bemerkt man einen Spott an den Werten der Aufklärung. Denn “Jean-Baptiste” ist der Name Johannes der Täufer, der Jesus tauft. In diesem Rahmen ist Grenouille die Parodie des Täufers; er führt sein Leben in der Gegenrichtung eines Christens. Sein Nachname “Grenouille” heißt Frosch oder Kröte.⁵⁶⁹ Nach Jansen assoziiert dieser Name besonders “feucht-kalte und gefühllose Existenz des Amphiben.”⁵⁷⁰ Eine weitere Bedeutung seines Namens ist Unke, der als ein schleimiges Meeres- und Landtier zur Dunkelheit, Nacht, dem Amorphen, der Gotik zuzuordnen wäre, welche eigentlich das Chthonische repräsentieren.

Die Mutter Grenouilles will nach der Geburt ihn töten lassen, aber das Baby Grenouille scheint von einem Überlebenstrieb geprägt zu sein, denn es beginnt unter dem Schlachttisch zu schreien und auf seine Existenz hinzuweisen, was dann seine Mutter zur Hinrichtung führt.⁵⁷¹ Dieser Schrei hat eine besondere Bedeutung für sein Überleben:

“Der Schrei nach seiner Geburt, der Schrei unter dem Schlachttisch hervor, mit dem er sich in Erinnerung und seine Mutter aufs Schafott gebracht hatte, war kein instinktiver Schrei nach Mitleid und Liebe gewesen. Es war ein wohlwogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene gegen die Liebe und dennoch für das Leben entschieden hatte. Unter den obwaltenden Umständen war dieses ja auch nur ohne jene möglich, und

⁵⁶⁶ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 61.

⁵⁶⁷ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 8.

⁵⁶⁸ Vgl. Manfred R. Jacobson, *Patrick Süskind's Das Parfum: A Postmodern Künstlerroman*, *The German Quarterly*, Vol. 65, No. 2, (Spring, 1992), S. 201-211, hier: S. 203.

⁵⁶⁹ Vgl. Martina Jansen: “*Das Parfum*” und das Böse: *Patrick Süskinds Protagonist Jean Baptiste Grenouille*, Aachen 2012, S. 21.

⁵⁷⁰ Jansen, “*Das Parfum*” und das Böse, S. 21.

⁵⁷¹ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 8 - 9.

hätte das Kind beides gefordert, so wäre es zweifellos alsbald elend zugrunde gegangen.“⁵⁷²

In der zivilisierten Gesellschaft erscheint der Schrei Grenouilles als ein Rettungsweg. Aus diesem Grund betrachtet Gray diesen Schrei des Protagonisten als kalkuliert und egozentrisch, denn der Schrei macht auf ihn aufmerksam⁵⁷³ und er kann somit überleben. Das konkretisiert nach Gray die perniziöse Dialektik der Rationalität: der Schrei markiert auf der einen Seite die Möglichkeit für Grenouilles Selbsterhaltung und führt auf der anderen Seite direkt zum Tod eines anderen Menschen.⁵⁷⁴ Dazu schreibt Elena Van Meirvenne: “Der Schrei führt zum Tod seiner Mutter, womit Grenouilles Gottlosigkeit von Anfang an bestätigt wird.”⁵⁷⁵ In diesem Rahmen ist Grenouille ein ödipaler Held, da er seine Mutter zum Tod führt, genau wie Ödipus. Dass die Mutter nach seiner Geburt geköpft wird, zeigt in diesem Sinne auf symbolischer Ebene das Ende der Aufklärung und die Rückkehr der Natur. Im Sinne von Zapf repräsentieren der Protagonist und die Mutter die gegenläufigen Richtungen: Das kulturell Unterdrückte und das “zivilisatorische Realitätssystem.”⁵⁷⁶ Dass der Protagonist überlebt, bedeutet in diesem Sinne die Aktivierung des “kulturellen Ausgegrenzte[n]”⁵⁷⁷ in einer imaginären Gegenwelt. In der “Logik des Imaginativen schließt sich das Dekonstruktive mit dem Regenerativen, das Moderne mit dem Archaischen, die Grenzüberschreitungen [...] mit der Vorrangigkeit des Mythographischen in eigentümlicher Gegenläufigkeit zusammen.”⁵⁷⁸ In diesem Rahmen erscheint der Roman als ein “Entfaltungsraum des Imaginären”⁵⁷⁹, anders ausgedrückt als ein Ort des “kulturell Ausgegrenzte[n].”⁵⁸⁰

Der Protagonist Grenouille ist im Roman als eine Figur konzipiert, die keinen eigenen Körpergeruch besitzt. Da er keinen menschlichen Eigenduft hat, bringt Jeanne Bussie ihn zu Peter Terrier. Nach Jeanne Bussie besitzt jedes Baby unbedingt einen Duft:

“»Also -«, begann die Amme, »es ist nicht ganz leicht zu sagen, weil ... weil, sie riechen nicht überall gleich, obwohl sie überall gut riechen, Pater,

⁵⁷² Süskind, *Das Parfum*, S. 28.

⁵⁷³ Vgl. Gray, *The Dialectic of "Enscentment"*, S. 495.

⁵⁷⁴ Vgl. Gray, *The Dialectic of "Enscentment"*, S. 496.

⁵⁷⁵ Meirvenne, *Aufklärungskritik im Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, S. 92.

⁵⁷⁶ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁵⁷⁷ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁵⁷⁸ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁵⁷⁹ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁵⁸⁰ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

verstehen Sie, also an den Füßen zum Beispiel, da riechen sie wie ein glatter warmer Stein - nein eher wie Topfen... oder wie Butter, wie frische Butter, ja genau: wie frische Butter riechen sie. Und am Körper riechen sie wie ... wie eine Galette, die man in Milch gelegt hat. Und am Kopf, da oben, hinten auf dem Kopf, wo das Haar den Wirbel macht, da, schauen Sie, Pater, da, wo bei Ihnen nichts mehr ist ...«, und sie tippte Terrier, der über diesen Schwall detaillierter Dummheit für einen Moment sprachlos geworden war und gehorsam den Kopf gesenkt hatte, auf die Glatze, »... hier, genau hier, da riechen sie am besten. Da riechen sie nach Karamel, das riecht so süß, so wunderbar, Pater, Sie machen sich keine Vorstellung! Wenn man sie da gerochen hat, dann liebt man sie, ganz gleich ob es die eignen oder fremde sind. Und so und nicht anders müssen kleine Kinder riechen. Und wenn sie nicht so riechen, wenn sie da oben gar nicht riechen, noch weniger als kalte Luft, so wie der da, der Bastard, dann [...]»⁵⁸¹

Im Gegensatz zu den anderen Babys besitzt Grenouille keinen Eigenduft, was ihn vor allem als das Gegenteil der aufgeklärten Menschen darstellt. Dazu schreibt Manfred R. Jacobson, dass der Körpergeruch in *Das Parfum* die Menschlichkeit repräsentiert.⁵⁸² In diesem Sinne ist die Geruchlosigkeit des Protagonisten nach Jacobson ein Zeichen seiner Unmenschlichkeit.⁵⁸³ Mattia Marino bringt diesbezüglich zur Sprache, dass der Duft in dem Roman ein Repräsentant der Vergänglichkeit des Seins ist.⁵⁸⁴ Überdies sind alle Entitäten laut Marino durch ihre eigene Duftkombination charakterisiert und sie vergehen mit den Rekombinationen des Duftes in jedem unterschiedlichen Muster.⁵⁸⁵ Somit bezeichnet Marino auch den Charakter des Duftes, der einzig ist und der daher sich an das Standardisierungs- und Kategorisierungsideal der Aufklärung nicht anpasst. Laut Kaya hat Grenouille keinen Körpergeruch, denn “er ist auch kein Individuum!”⁵⁸⁶ In diesem Rahmen erkennt er nicht das apollinische Prinzip des “principium individuationis” im Sinne Nietzche an. Aus der Perspektive von Zapf repräsentiert er das Gegenteil des hegemonialen Diskurses. In dieser imaginären Gegenwelt fehlt dem Protagonisten die Ratio, die mit dem Auge der Aufklärung eine enge Beziehung hat. Grenouille vertritt den Nietzscheanischen Begriff des Dionysischen und die

⁵⁸¹ Süskind, *Das Parfum*, S. 16.

⁵⁸² Vgl. Jacobson, *Patrick Süskind's Das Parfum*, S. 203.

⁵⁸³ Vgl. Jacobson, *Patrick Süskind's Das Parfum*, S. 203.

⁵⁸⁴ Vgl. Mattia Marino, *Murderous Visions of Relativity In the Novels Das Parfum and Oceano mare*, *Altre Modernità, Otres Modernidades, Autres Modernités*, N.4-10/2010, S. 168-177, hier: S. 171.

⁵⁸⁵ Vgl. Marino, *Murderous Visions of Relativity In the Novels Das Parfum and Oceano mare*, S. 171.

⁵⁸⁶ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 62.

Bachtin'schen Volkskultur, was in dem Modell von Zapf als imaginärer Gegendiskurs erscheint.

“Da erwachte das Kind. Es erwachte zuerst mit der Nase. [...] Dann rümpfte sich die Nase, und das Kind tat die Augen auf. Die Augen waren von unbestimmter Farbe, zwischen austerngrau und opalweißcremig, von einer Art schleimigem Schleier überzogen und offenbar noch nicht sehr gut zum Sehen geeignet. Terrier hatte den Eindruck, daß sie ihn gar nicht gewahrten. Anders die Nase. Während die matten Augen des Kindes ins Unbestimmte schielten, schien die Nase ein bestimmtes Ziel zu fixieren, und Terrier hatte das sehr sonderbare Gefühl, als sei dieses Ziel er, seine Person, Terrier selbst. Die winzigen Nasenflügel um die zwei winzigen Löcher mitten im Gesicht des Kindes blähten sich wie eine aufgehende Blüte. Oder eher wie die Nöpfe jener kleinen fleisch- fressenden Pflanzen, die man im botanischen Garten des Königs hielt. Und wie von diesen schien ein unheimlicher Sog von ihnen auszugehen. Es war Terrier, als sehe ihn das Kind mit seinen Nüstern, als sehe es ihn scharf und prüfend an, durchdringender, als man es mit Augen könnte, als verschlänge es etwas mit seiner Nase, das von ihm, Terrier, ausging und das er nicht zurückhalten und nicht verbergen konnte . . . [...] Er kam sich nackt und häßlich vor, wie begafft von jemandem, der seinerseits nichts von sich preisgab. Selbst durch seine Haut schien es hindurchzuriechen, in sein Innerstes hinein. Die zartesten Gefühle, die schmutzigsten Gedanken lagen bloß vor dieser gierigen kleinen Nase, die noch gar keine rechte Nase war, sondern nur ein Stups, ein sich ständig kräuselndes und blähendes und bebendes winziges löchriges Organ. Terrier schauderte.”⁵⁸⁷

Werner Frizen erläutert in *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus Patrick Süskinds Das Parfum*, dass “Süskind den Geruchssinn für Literaturgeschichte wiederentdeckt.”⁵⁸⁸ “Die Literaturgeschichte kennt ausgeprägte Augenmenschen und ausgemachte Ohrenmenschen, doch die Nasenmenschen hat sie stiefmütterlich behandelt.”⁵⁸⁹ Die Wiederentdeckung des Geruchssinns von Süskind bestätigt, dass die Postmoderne als Rückkehr zur Natur betrachtet werden kann. In diesem Sinne gilt Grenouille als Repräsentant der Natur, da er die Umgebung durch seine Nase wahrnimmt. Dies bedeutet, dass die primäre Wahrnehmung durch die Nase dem Geruchssinn eine die anderen Sinne dominierende Stellung verleiht. Die Augen erhalten daher eine untergeordnete Rolle. Das assoziiert den Menschen vor der Entwicklung des Bewusstseins, der immer noch auf vier Beinen läuft und durch das Riechen seine Umwelt

⁵⁸⁷ Süskind, *Das Parfum*, S. 22-23.

⁵⁸⁸ Werner Frizen: *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus Patrick Süskinds Das Parfum*, Köln, 1994, S. 762.

⁵⁸⁹ Frizen, *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus Patrick Süskinds Das Parfum*, S. 763.

wahrnimmt, Nahrung findet und der Gefahr entkommt. Im Sinne von Zapf bedeutet das eine „Inkarnation“, die der Protagonist als ein Repräsentant „des imaginativen Gegendiskurses“⁵⁹⁰ wird. In diesem Rahmen repräsentiert er als ein Antiheld durch seinen Geruchssinn „eine präzivilisatorische Welt“⁵⁹¹, die sich der „zivilisatorischen Macht“⁵⁹² entzieht.

In dem Roman erscheint die Nase zugleich als ein groteskes Organ. Bachtin betont in *Rabelais und seine Welt* mehrfach, dass „der groteske Körper ein werdender ist“⁵⁹³ und darauf gerichtet ist, die Wahrnehmung der Realität sowie das Ideal und das Geistige in Misskredit zu bringen. Dafür spielt vor allem die Nase neben dem Mund eine besondere Rolle, denn sie symbolisieren einen dauernden Aufbau und eine Schaffung⁵⁹⁴. In diesem Rahmen stellt *Das Parfum* die Nase dem Gehirn bzw. dem Verstand gegenüber. Auf diese Weise inszeniert der Roman eine Rückkehr zum Unterdrückten im Sinne von Freud, was den imaginativen Gegendiskurs repräsentiert. Dazu erläutert Kaya:

„Das ‚primitive Geruchsorgan‘ Nase impliziert im Falle Grenouilles seine groteske Selbstständigkeitserklärung zum ‚Rest‘ des Körpers: Jean-Baptiste ist eine Nase und existiert nur durch seine Nase, er repräsentiert das Zeitalter, in welchem keine apollinische Individuation vorherrscht, also das Zeitalter, welche von Pater Terrier kommentiert wird, aus diesem Grund handelt es sich bei ihm selbst, da geruchlos, um ein ‚Unindividuum‘. Die Nase, welche jedoch auch stellvertretend für den Phallus steht, repräsentiert die stoffliche Schöpferkraft der ‚Kröte‘: ist er lediglich ‚nur‘ Nase, so ist er auch nichts anderes als ‚nur‘ ein Phallus. Das Groteske erhält eine hyperbolische Nuance, wenn davon ausgegangen wird, dass Grenouille im Grunde genommen gar nichts anderes ist als ein Phallus in Menschengestalt! Deswegen fehlt ihm ja auch der individuelle Eigengeruch, denn er verkörpert das phallische Prinzip, er ist nicht der Phallus von irgendjemandem, er ist nur Phallus. Ihm fehlt der Sitz der Ratio: das Gehirn, welches die Vorbedingung für jegliche Individuation ist.“⁵⁹⁵

Der Geruchssinn und die Nase Grenouilles rufen mit der Groteske das Dionysische hervor, deswegen gehören sie im Sinne von Zapfs Modell zum Bereich des

⁵⁹⁰ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 70.

⁵⁹¹ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 70.

⁵⁹² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 68.

⁵⁹³ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

⁵⁹⁴ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

⁵⁹⁵ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 67-68.

imaginativen Gegendiskurses. Deswegen repräsentiert er das Gegenteil des apollinischen „Auges“:

“So schien ihm die kindliche Angst vor der Dunkelheit und der Nacht völlig fremd zu sein. Man konnte ihn jederzeit zu einer Besorgung in den Keller schicken, wohin sich die anderen Kinder kaum mit einer Lampe wagten, oder hinaus zum Schuppen zum Holzholen bei stockfinsterer Nacht. Und nie nahm er ein Licht mit und fand sich doch zurecht und brachte sofort das Verlangte, ohne einen falschen Griff zu tun, ohne zu stolpern oder etwas umzustößen. Noch merkwürdiger freilich erschien es, daß er, wie Madame Gaillard festgestellt zu haben glaubte, durch Papier, Stoff, Holz, ja sogar durch festgemauerte Wände und geschlossene Türen hindurchzusehen vermochte. Er wußte, wieviel und welche Zöglinge sich im Schlaf-raum aufhielten, ohne ihn betreten zu haben. Er wußte, daß eine Raupe im Blumenkohl steckte, ehe der Kopf zerteilt war. Und einmal, als sie ihr Geld so gut versteckt hatte, daß sie es selbst nicht mehr wiederfand (sie änderte ihre Verstecke), deutete er, ohne eine Sekunde zu suchen, auf eine Stelle hinter dem Kaminbalken, und siehe, da war es! [...] Daß er dies alles freilich nicht sah, nicht mit Augen sah, sondern mit seiner immer schärfer und präziser riechenden Nase erwitterte: die Raupe im Kohl, das Geld hinterm Balken, die Menschen durch Wände hindurch und über eine Entfernung von mehreren Straßenzügen hinweg - darauf wäre Madame Gaillard im Traume nicht gekommen, auch wenn jener Schlag mit dem Feuerhaken ihren Olfaktorius unbeschädigt gelassen hätte. Sie war davon überzeugt, der Knabe müsse - Schwachsinn hin oder her - das zweite Gesicht besitzen.”⁵⁹⁶

Die Augen Grenouilles sind nicht zum Sehen geeignet, denn er ist ein ödipaler Held. Vor allem lässt er seine Mutter in den Tod gehen, genau wie Ödipus, der sich mit den Nadeln seiner Mutter die Augen aussticht. Ausgehend von einer intertextuellen Verbindung zu Ödipus wäre es nicht falsch zu sagen, dass der Protagonist keine Augen braucht. Er konkretisiert eigentlich die Rückkehr des Menschen zu den dunklen Zeiten vor der Entwicklung des Bewusstseins sowie die ersten Zeiten eines Neugeborenen, der unklar sieht aber durch das Riechen die Umgebung wahrnimmt.

Grenouille kann nur im Alter von drei Jahren auf zwei Beinen stehen, somit korreliert der Roman ihn in dieser Hinsicht ebenfalls mit Ödipus. Er hat eine durchschnittliche Intelligenz⁵⁹⁷ und spricht sein erstes Wort, das chthonische Wort “Fisch”, im Alter von vier Jahren.⁵⁹⁸ Diese Sprachentwicklung Grenouilles erläutern

⁵⁹⁶ Süskind, *Das Parfum*, S. 36-37.

⁵⁹⁷ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 31.

⁵⁹⁸ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 31.

Alexander Kissler und Carsten S. Leimbach folgendermaßen: “Grenouille redet nicht, er quakt”⁵⁹⁹, denn er repräsentiert die animalischen Instinkte des Menschen, die die Aufklärung zu überwinden versucht. Deswegen ist er verzaubert, wenn er zunächst den Holzduft riecht:

“Der Stapel war wie eine Bank an der Südseite des Schuppens von Madame Gaillard unter einem überhängenden Dach aufgeschichtet. Brenzlich süß rochen die obersten Scheite, moosig duftete es aus der Tiefe des Stapels herauf, und von der Fichtenwand des Schuppens fiel in der Wärme bröseliger Harzduft ab. Grenouille saß mit ausgestreckten Beinen auf dem Stapel, den Rücken gegen die Schuppenwand gelehnt, er hatte die Augen geschlossen und rührte sich nicht. Er sah nichts, er hörte und spürte nichts. Er roch nur den Duft des Holzes, der um ihn herum aufstieg und sich unter dem Dach wie unter einer Haube fing. Er trank diesen Duft, er ertrank darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte innerste Pore, wurde selbst Holz, wie eine hölzerne Puppe, wie ein Pinocchio lag er auf dem Holzstoß, wie tot, bis er, nach langer Zeit, viel- leicht nach einer halben Stunde erst, das Wort »Holz« hervorwürgte. Als sei er angefüllt mit Holz bis über beide Ohren, als stünde ihm das Holz schon bis zum Hals, als habe er den Bauch, den Schlund, die Nase übervoll von Holz, so kotzte er das Wort heraus. Und das brachte ihn zu sich, errettete ihn, kurz bevor die überwältigende Gegenwart des Holzes selbst, sein Duft, ihn zu ersticken drohte. Er rappelte sich auf, rutschte von dem Stapel herunter und wankte wie auf hölzernen Beinen davon. Noch Tage später war er von dem intensiven Geruchserlebnis ganz benommen und brabbelte, wenn die Erinnerung daran zu kräftig in ihm aufstieg, beschwörend »Holz, Holz« vor.”⁶⁰⁰

Der Holzgeruch beeinflusst Grenouille tief, denn Holz hat einen engen Zusammenhang mit der Mutter. Freud legt in seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* dar, dass das deutsche Wort Holz aus dem griechischen Wort “ύλη” stammt, dessen Bedeutung Stoff, Rohstoff ist.⁶⁰¹ Das Wort “maderia”, das aus dem lateinischen Name “materia” (Stoff/Rohstoff) stammt, heißt im Portugiesischen Holz.⁶⁰² Aber das Wort „materia” wird von „mater“ bzw. Mutter abgeleitet: Der Stoff, aus dem etwas besteht.⁶⁰³ Ausgehend von der psychoanalytischen Feststellung Freuds wäre es

⁵⁹⁹ Alexander Kissler/Carsten S. Leimbach: *Alles über Patrick Süskinds Das Parfum*, 2006, zitiert nach Martina Jansen: *“Das Parfum” und das Böse: Patrick Süskinds Protagonist Jean Baptiste Grenouille*, Aachen 2012, S. 25.

⁶⁰⁰ Süskind, *Das Parfum*, S. 32-33.

⁶⁰¹ Vgl. Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig/Wien, 1917, S. 85.

⁶⁰² Vgl. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S.85.

⁶⁰³ Vgl. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S.85.

nicht falsch auszudrücken, dass der Holzgeruch bei dem Protagonisten den Duft der Mutter sowie der Natur hervorruft. Im Sinne von Zapf repräsentiert der Duft „das kulturell Getrennte“⁶⁰⁴, was der Roman “[...] nicht nur [vergegenwärtigt], sondern auch [...] mit besonderer Gegenmacht zum kulturellen Realitätssystem aus[stattet].“⁶⁰⁵

Indem der Protagonist das Wort Holz wiederholt, lernt Grenouille sprechen.⁶⁰⁶ Er spricht nicht oft, denn seine Sprache besteht nicht aus Wörtern, sondern Düften:

“Mit sechs Jahren hatte er seine Umgebung olfaktorisch vollständig erfaßt. 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 in 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 er sich nicht nur ihrer erinnerte, wenn er sie wiederroch, sondern daß er sie tatsächlich roch, wenn er sich ihrer wiedererinnerte; ja, mehr noch, daß 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 - und dies in einem Alter, da andere Kinder mit den ihnen mühsam eingetrichterten Wörtern die ersten, zur Beschreibung der Welt höchst unzulänglichen konventionellen Sätze stammelten.“⁶⁰⁷

Daher kann er nur die Wörter, die nicht abstrakt sind oder die nur einen riechenden Gegenstand bezeichnen, lernen. Er hat die größte Schwierigkeit beim Lernen der Wörter wie Ethik, Moral, Recht, Gott, Freude, Verantwortung⁶⁰⁸, denn sie gehören zu der Sphäre der Aufklärung und sie sind in der Komposition des Romans nicht mit der primären Natur vereinbar. Er lehnt das Lernen der abstrakten Wörter ab, der Grund hierfür kann im Materialismus gesehen werden, da er als ein postmoderner Held die postmoderne Konsumgesellschaft repräsentiert.⁶⁰⁹ In gleicher Weise hat er Probleme beim Schreiben: “Er lernt ein bißchen buchstabieren und den eignen Namen zu schreiben, sonst nichts.

⁶⁰⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 71.

⁶⁰⁵ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁶⁰⁶ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 36.

⁶⁰⁷ Süskind, *Das Parfum*, S. 34.

⁶⁰⁸ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 33.

⁶⁰⁹ Vgl. Bozena Anne Badura: “Der Duft der postmodernen Gesellschaft: Hochmut und Narzissmus in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*” in: Bozena Anne Badura/Kreuzer, Tillmann F. (Hg): *Superbia-Hochmut und Stolz in Kultur und Literatur*, 2014, S. 113-139, hier: S. 116.

Sein Lehrer hielt ihn für schwachsinnig.”⁶¹⁰ Der Grund dafür liegt darin, dass für die aufgeklärte Kultur das Sehen mit dem Schreiben in engster Verbindung steht. Krämer bringt zum Ausdruck, dass die mündliche Sprache mit “der Hegemonie des Auges zu der Abbildung”⁶¹¹ mutiert. Krämer erläutert in dieser Hinsicht, dass das Sprechen von der Schrift visualisiert und somit fixiert wird, sodass “akustische Sprachgeschehen”⁶¹² fortan nicht mehr wahrnehmbar, sondern „durch abstrakte Zeichen ausbuchstabierbar”⁶¹³ werden. Die Schrift dient somit zu der Entsinnlichung des Menschen, was die Menschen einheitlich und voraussagbar macht.

Süskind stellt in dem Roman eine zivilisierte Gesellschaft dar, die die Welt durch das Sehen wahrnimmt und den Geruchssinn abweist, da dieser Sinn als “animalisch” gilt. In diesem Zusammenhang steht der Geruch für alles, was die Aufklärung zu unterdrücken versucht, um zivilisiert zu bleiben⁶¹⁴. Er wird als ein bedeutungsloser Sinn angesehen, denn er wirkt gegen die Vernunft und er ist “most strongly connected to humanity’s primitive past.”⁶¹⁵

Georg Simmel erläutert zum Geruchssinn Folgendes: “Der Geruch bildet nicht von sich aus ein Objekt, wie Gesicht und Gehör es tun, sondern bleibt sozusagen im Subjekt befangen.”⁶¹⁶ Aus diesem Grund riecht die zivilisierte Gesellschaft die Düfte nicht, während Grenouille dort in einer Welt mit Düften lebt:

“Es mischten sich Menschen- und Tiergerüche, Dunst von Essen und Krankheit, von Wasser und Stein und Asche und Leder, von Seife und frischgebackenem Brot und von Eiern, die man in Essig kochte, von Nudeln und blankgescheuertem Messing, von Salbei und Bier und Tränen, von Fett und nassem und trockenem Stroh. Tausende und Abertausende von Gerüchen bildeten einen unsichtbaren Brei, der die Schluchten der Gassen anfüllte, sich über den Dächern nur selten, unten am Boden niemals verflüchtigte. Die Menschen, die dort lebten, rochen in diesem Brei nichts Besonderes mehr; er war ja aus ihnen entstanden und hatte sie wieder und wieder durchtränkt, er war ja die Luft, die sie atmeten und von

⁶¹⁰ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 35.

⁶¹¹ Krämer, “Kann das ‚geistige Augen‘ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände?”, S. 357.

⁶¹² Krämer, “Kann das ‚geistige Augen‘ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände?”, S. 357.

⁶¹³ Krämer, “Kann das ‚geistige Augen‘ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände?”, S. 357.

⁶¹⁴ Vgl. Woolley, *Home Truths*, S. 232.

⁶¹⁵ Moffatt, *Grenouille: a Modern Schizophrenic in the Enlightening World of Das Parfum*, S. 311.

⁶¹⁶ Georg Simmel: “Soziologie der Sinne” in: Gunter Gebauer (Hg.): *Anthropologie*, Leipzig: 1998, S. 138.

der sie lebten, er war wie eine langgetragene warme Kleidung, die man nicht mehr riecht und nicht mehr auf der Haut spürt. Grenouille aber roch alles wie zum ersten Mal. Und er roch nicht nur die Gesamtheit dieses Duftgemenges, sondern er spaltete es analytisch auf in seine kleinsten und entferntesten Teile und Teilchen.”⁶¹⁷

Ein Duft in Paris verändert das ganze Leben Grenouilles sowie sein Lebensziel: Das ist der körperliche Duft eines dreizehnjährigen Mädchens. Dass Grenouille diesen Duft über die Straßen Paris bezaubert verfolgt, kann mit zwei Gründen erklärt werden: Der erste Grund besteht darin, dass Grenouille ähnlich wie Paredros im Mythos der “Mutter Göttin” dem Mädchen unbewusst und instinktiv nachgeht. Aus dem gleichem Grund bezeichnet er den körperlichen Duft des Mädchens mit den Kräuterdüften in Naturereignissen: “[...] Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernnadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser... .”⁶¹⁸ Der zweite Grund besteht darin, dass Grenouille mit Dionysos zusammengedacht werden kann, der in der griechischen Mythologie als Gott der Freude und Besessenheit gilt; so kann man Grenouilles Besessenheit für den Duft des weiblichen Körpers erklären:

“Dieser Geruch hatte Frische; aber nicht die Frische der Limetten oder Pomeranzen, nicht die Frische von Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernnadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser... und er hatte zugleich Wärme; aber nicht wie Bergamotte, Zypresse oder Moschus, nicht wie Jasmin und Narzisse, nicht wie Rosenholz und nicht wie Iris... Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem, aus Flüchtigem und Schwerem, keine Mischung davon, eine Einheit, und dazu gering und schwach und dennoch solid und tragend, wie ein Stück dünner schillernder Seide ... und auch wieder nicht wie Seide, sondern wie honigsüße Milch, in der sich Biskuit löst - was ja nun beim besten Willen nicht zusammenging: Milch und Seide! Unbegreiflich dieser Duft, unbeschreiblich, in keiner Weise einzuordnen, es durfte ihn eigentlich gar nicht geben. Und doch war er da in herrlichster Selbstverständlichkeit. Grenouille folgte ihm, mit bänglich pochendem Herzen, denn er ahnte, daß nicht er dem Duft folgte, sondern daß der Duft ihn gefangengenommen hatte und nun unwiderstehlich zu sich zog.”⁶¹⁹

⁶¹⁷ Süskind, *Das Parfum*, S. 43-44.

⁶¹⁸ Süskind, *Das Parfum*, S. 52.

⁶¹⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 52.

Der Duft des Mädchens macht infolgedessen für den Protagonisten sein Lebensziel erkennbar: “Er musste ein Schöpfer von Düften sein. Und nicht nur irgendeiner. Sondern der größte Parfümeur aller Zeiten.”⁶²⁰ Somit konkretisiert Grenouille als ein Antiheld in der apollinischen Gesellschaft die Wiederkehr der Natur. Im Sinne von Zapf wird er “die Inkarnation des imaginativen Gegendiskurses”⁶²¹, da er “das kulturell Getrennte”⁶²² als Gegenpol zu dem hegemonialen Diskurs zur Geltung bringt.

“Mit dem heutigen Tag aber schien ihm, als wisse er endlich, wer er wirklich sei: nämlich nichts anderes als ein Genie; und daß sein Leben Sinn und Zweck und Ziel und höhere Bestimmung habe: nämlich keine geringere, als die Welt der Düfte zu revolutionieren; und daß er allein auf der Welt dazu alle Mittel besitze: nämlich seine exquisite Nase, sein phänomenales Gedächtnis und, als Wichtigstes von allem, den prägenden Duft dieses Mädchens aus der Rue des Marais, in welchem zauberformelhaft alles enthalten war, was einen großen Duft, was ein Parfüm ausmache: Zartheit, Kraft, Dauer, Vielfalt und erschreckende, unwiderstehliche Schönheit. Er hatte den Kompaß für sein künftiges Leben gefunden.”⁶²³

Wie mehrmals ausgedrückt, tritt Grenouille in den Vordergrund mit seiner Gegnerschaft zum apollinischen Auge. Daher beweist er den Vorzug, indem er bei Baldini, einem der größten Parfümeure der apollinischen Stadt das Parfum “Amor und Psyche”, ohne Formel und Messapparat herstellt.⁶²⁴ Die Herstellungsweise des Protagonisten wird zunächst von der aufklärerischen Figur Baldini gedemütigt, denn er versucht das Parfum nur durch das Riechen herzustellen:

“Anscheinend wahllos griff Grenouille in die Reihe der Flakons mit den Duftessenzen, riß die Glasstöpsel heraus, hielt sich den Inhalt für eine Sekunde unter die Nase, schüttete dann von diesem, tröpfelte von einem anderen, gab einen Schuß von einem dritten Fläschchen in den Trichter und so fort. Pipette, Reagenzglas, Meßglas, Löffelchen und Rührstab - all die Geräte, die den komplizierten Mischprozeß für den Parfümeur beherrschbar machen, rührte Grenouille kein einziges Mal an. Es war, als spiele er nur, als pritschle und pansche er wie ein Kind, das aus Wasser,

⁶²⁰ Süskind, *Das Parfum*, S. 57.

⁶²¹ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 70.

⁶²² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 71.

⁶²³ Süskind, *Das Parfum*, S. 57.

⁶²⁴ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 99.

Gras und Dreck einen scheußlichen Sud kocht und dann behauptet, es sei eine Suppe.”⁶²⁵

Obwohl Baldini bereit ist, das Kind zu demütigen und zu verjagen, erlebt er einen Schock gegenüber diesem von Grenouille hergestellten Parfum; er ist ein kalter Mann, aber seine ganzen schönen Erinnerungen sowie seine romantischen Emotionen werden nämlich durch dieses Parfum erweckt. Er kehrt zu seiner Jugendzeit, in der er “in den Armen einer Frau”⁶²⁶ ist und das Singen der Vögel hört, zurück. Im Sinne von Zapf bildet das Parfum des Protagonisten an diesem Punkt einen Gegendiskurs zu dem dominanten Diskurs. Infolgedessen aktiviert sich der Duft bzw. der Geruchssinn als das kulturell Unterdrückte in einer “imaginativen Gegenwelt.”⁶²⁷

“Der Duft war so himmlisch gut, daß Baldini schlagartig das Wasser in die Augen trat. Er brauchte keine Probe zu nehmen, er stand nur am Werkisch vor der Mischflasche und atmete. Das Parfum war herrlich. Es war im Vergleich zu >Amor und Psyche< wie eine Sinfonie im Vergleich zum einsamen Gekratze einer Geige. Und es war mehr. Baldini schloß die Augen und sah sublimste Erinnerungen in sich wachgerufen. Er sah sich als einen jungen Menschen durch abendliche Gärten von Neapel gehn; er sah sich in den Armen einer Frau mit schwarzen Locken liegen und sah die Silhouette eines Strauchs von Rosen auf dem Fenstersims, über das ein Nachtwind ging; er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne die Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr, er hörte ein Ichliebdich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt! jetzt in diesem Augenblick!”⁶²⁸

Diese Kraftlosigkeit des Sehens gegen die Gerüche wird im Roman folgendermaßen zur Sprache gebracht:

“Es gibt eine Überzeugungskraft des Duftes, die stärker ist als Worte, Augenschein, Gefühl und Wille. Die Überzeugungskraft des Duftes ist nicht abzuwehren, sie geht in uns hinein wie die Atemluft in unsere Lungen, sie erfüllt uns, füllt uns vollkommen aus, es gibt kein Mittel gegen sie.”⁶²⁹

Die Düfte haben die Macht, direkt das Gedächtnis sowie das Unterbewusstsein zu erwecken. Der olfaktorische Sinn ist also mit dem Erinnerungsvermögen, dem

⁶²⁵ Süskind, *Das Parfum*, S. 105.

⁶²⁶ Süskind, *Das Parfum*, S. 111.

⁶²⁷ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁶²⁸ Süskind, *Das Parfum*, S. 111.

⁶²⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 106.

Unterdrückten und somit auch der Vergangenheit verbunden. Denn die Riechkolben im Gehirn gehören zum limbischen System, in dem das Bewusstsein keine Rolle spielt, da es von den Gerüchen und Emotionen geleitet wird.⁶³⁰ Morris erläutert, dass “die Nervenfasern des Riechsystems unmittelbar zu sogenanntem limbischem System”⁶³¹ gehören. Daher “passieren diese Riechsinnes-Nervenzellen nicht durch den Thalamus”⁶³², was bei anderen Sinnen unmöglich ist. Infolgedessen folgt ein Geruch einer blitzschnellen Erinnerung. Dazu erläutert Keller:

“Die Ähnlichkeiten zwischen Riechen und Emotionen fallen derart auf, dass manchmal sogar spekuliert wird, dass sich die Wahrnehmung der Emotionen aus der Wahrnehmung von Gerüchen entwickelt hat.”⁶³³

Dass Baldini aufgrund des vom Protagonisten hergestellten Parfums seine Selbstkontrolle verliert, zeigt deswegen die Wirkungslosigkeit des Sehens gegen das Riechen sowie die Kraftlosigkeit der aufgeklärten Kultur gegen die Natur.

Grenouille arbeitet lange Zeit ohne Bezahlung bei Baldini, um die Namen der Düfte sowie die Kunst der Parfumherstellung zu lernen. Laut Badura assoziieren seine körperliche Geruchlosigkeit und die Suche nach besten Düften als ein postmoderner Held “den Wunsch der gegenwärtigen Menschen, [...] nur gute und positive konnotierte Gerüche zu verströmen.”⁶³⁴ Dann beschließt er, in den Süden zu gehen, um die Kunst des Destillierens zu lernen.⁶³⁵ Er verlässt die Stadt, klettert auf den Gipfel eines Vulkans, wo er in einer Höhle sieben Jahre bleibt. Denn seine Nase riecht hier die reinsten Düfte. Der

⁶³⁰ Morris, *Düfte. Kulturgeschichte des Parfüms*, zitiert nach Jolanta Bandura: *Der Geruch und Geruchssinn- eine soziologische Betrachtung über die soziale Konstruktion der olfaktorischen Wahrnehmung*, 2005, S. 5, online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.2020].

⁶³¹ Morris, *Düfte. Kulturgeschichte des Parfüms*, zitiert nach Jolanta Bandura: *Der Geruch und Geruchssinn- eine soziologische Betrachtung über die soziale Konstruktion der olfaktorischen Wahrnehmung*, 2005, S. 5, online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.2020].

⁶³² Morris, *Düfte. Kulturgeschichte des Parfüms*, zitiert nach Jolanta Bandura: *Der Geruch und Geruchssinn- eine soziologische Betrachtung über die soziale Konstruktion der olfaktorischen Wahrnehmung*, 2005, S. 5, online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.2020].

⁶³³ Keller, *Entdeckte das Riechen wieder*, S. 95.

⁶³⁴ Badura, “Der Duft der postmodernen Gesellschaft”, S. 116.

⁶³⁵ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 141.

Roman bezeichnet diesen Ort als “den menschenfesten Punkt des ganzen Königreichs”⁶³⁶ und “Grenouille ist angenehm, da er heimkehrt.”⁶³⁷ Er wohnt in der dunklen Höhle, isst kleine Tiere und Kräuter, kontrolliert seine Umgebung durch seinen Geruchssinn.⁶³⁸ Diese Aspekte assoziieren ein Menschenkonzept in der vorrationalen Zeit, dessen Bewusstsein sich noch nicht entwickelt ist und das als Lebewesen von Tieren noch nicht unterschieden ist. Eines Tages in der Höhle bemerkt Grenouille, dass er keinen menschlichen Eigenduft hat. Laut Werner Frizen “[entspricht] dieser Metapher der Geruchlosigkeit auf moralischer Seite die Ruchlosigkeit [...]”⁶³⁹ Das zeigt die enge Beziehung zwischen Gerüchen und Emotionen. Nach sieben Jahren kehrt er wieder zum Stadtleben zurück, um einen Duft zu schöpfen. Der Grund dafür liegt nach Jeffrey Adams, dass der Duft ihm die magische Essenz der Identität geben wird⁶⁴⁰, “den göttlichen Funken, den andre Menschen mir nichts, dir nichts in die Wiege gelegt bekommen und der ihm als einzigem vorenthalten worden war.”⁶⁴¹ Seine Wiederkehr zur Stadt erinnert an den Eintritt von Dionysos in die Stadt Thebai, denn die Stadt wird nicht mehr wie vorher. Er findet eine Arbeit bei dem Parfümeur Druot und stellt im Atelier heimlich “einen persönlichen Duft oder vielmehr eine Vielzahl persönlicher Düfte”⁶⁴² her, wie den Geruch um “Aufmerksamkeit zu erregen, Unauffälligkeitsgeruch oder mitleiderregender Duft.”⁶⁴³ Dazu schreibt Kaya:

“Grenouille wechselt die Geruchsmasken und verwandelt sich für die ahnungslose Umwelt immer in den Träger derselben, d.h. er ist genauso verwandlungsfähig wie Dionysos. Trotz apollinischem Bewusstsein bleibt an Grenouille stets etwas Uneindeutiges haften, die Grenzen seiner Individualität zeigen proteisch-verschwimmende Grenzen und diese Realität bezeugt seine Macht, d.h. äußerlich ist er nicht grotesk, [...], jedoch seine Persönlichkeit ist gleich einem Puzzle zusammensetzbar.”⁶⁴⁴

⁶³⁶ Süskind, *Das Parfum*, S. 24.

⁶³⁷ Süskind, *Das Parfum*, S. 163.

⁶³⁸ Vgl. Süskind, *Das Parfum*, S. 155-156.

⁶³⁹ Frizen, *Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus Patrick Süskinds Das Parfum*, S. 758.

⁶⁴⁰ Vgl. Adams, *Narcissism and Creativity in the Postmodern Era*, S. 260.

⁶⁴¹ Süskind, *Das Parfum*, S. 304.

⁶⁴² Süskind, *Das Parfum*, S. 231.

⁶⁴³ Süskind, *Das Parfum*, S. 231-232.

⁶⁴⁴ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 86.

Er will diese Düfte in der Gesellschaft verwenden, um die Gefühle oder das Verhalten des Menschen zu manipulieren und somit den “Menschen zu beherrschen.”⁶⁴⁵

Diese Wirkung des Duftes wird folgendermaßen dargestellt:

“Ja, lieben sollten sie ihn, wenn sie im Banne seines Duftes standen, nicht nur ihn als ihresgleichen akzeptieren, ihn lieben bis zum Wahnsinn, bis zur Selbstaufgabe, zittern vor Entzücken sollten sie, schreien, weinen vor Wonne, ohne zu wissen, warum, auf die Knie sollten sie sinken wie unter Gottes kaltem Weihrauch, wenn sie nur ihn, Grenouille, zu riechen bekamen! 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, daß dies in seiner Macht stand. Denn die Menschen konnten die Augen zumachen vor der Größe, vor dem Schrecklichen, vor der Schönheit und die Ohren verschließen vor Melodien oder betörenden Worten. Aber sie konnten sich nicht dem Duft entziehen. Denn der Duft war ein Bruder des Atems. Mit ihm ging er in die Menschen ein, sie konnten sich seiner nicht erwehren, wenn sie leben wollten. Und mitten in sie hinein ging der Duft, direkt ans Herz, und unterschied dort kategorisch über Zuneigung und Verachtung, Ekel und Lust, Liebe und Haß. Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen.”⁶⁴⁶

Indem den Duft als “ein Bruder des Atems”⁶⁴⁷ und als das, was Menschen nicht erwehren können, bezeichnet, offenbart der Roman, dass die Wirkung der Düfte auf den Menschen nie verhindert werden kann. Die angeborene Fähigkeit Grenouilles, die Düfte herzustellen, erscheint als eine metaphorische Vorbestimmung der potentiellen Dekonstruktion der Aufklärungsideale.⁶⁴⁸ Mit anderen Worten, das Talent des dionysischen Protagonisten für die Parfumherstellung konkretisiert eigentlich das Scheitern der Aufklärung gegen die Natur.

Grenouille tötet in der Stadt Grasse 25 Jungfrauen, da er mit ihren Düften die Menschen manipulieren kann. Seine Opfer sind Jungfrauen:

“Des Menschen Duft an und für sich war ihm auch gleichgültig. Des Menschen Duft konnte er hinreichend gut mit Surrogaten imitieren. Was er begehrte, war der Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren. Diese waren seine Opfer.”⁶⁴⁹

⁶⁴⁵ Süskind, *Das Parfum*, S. 199.

⁶⁴⁶ Süskind, *Das Parfum*, S. 198-199.

⁶⁴⁷ Süskind, *Das Parfum*, S. 199.

⁶⁴⁸ Vgl. Civelekoğlu, *Archaic Structure as imaginative Counter-Discourse*, S. 8.

⁶⁴⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 240.

Grenouille wählt nicht Männer als Opfer, sondern Jungfrauen. Dies erlaubt eine Verbindung herzustellen zum dem Gott Dionysos, deren Mänaden weibliche Begleiter sind. In diesem Zusammenhang erscheint Grenouille als eine Maskerade von Dionysos, denn "Dionysos ist vorzugsweise der Frauen Gott. Alle Seiten der weiblichen Natur finden in ihm ihre Befriedigung."⁶⁵⁰ Nach Kaya zeigt sich Grenouille somit "als Dionysos in seiner Eigenschaft als Jäger"⁶⁵¹ und höhnt als Repräsentant der Mutter Erde auch dem Apollinischen und dem monotheistischen Gott.⁶⁵²

Als eine Maskerade von Dionysos verkehrt Grenouille die Ordnung der Städte. Nach dem Mord von 26 Jungfrauen wird er in Paris festgenommen und zum Tode verurteilt. Am Hinrichtungstag mutiert der Hass des Volkes gegen ihn zu einer großen Liebe, denn er verwendet ein Parfum, das der Duft der letzten ermordeten Jungfrau ist. Durch den Duft verwandelt sich der Hinrichtungstag in ein dionysisches Fest:

"Die Folge war, daß die geplante Hinrichtung eines der verabscheuungswürdigsten Verbrecher seiner Zeit zum größten Bacchanal ausartete, das die Welt seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert gesehen hatte: Sittsame Frauen rissen sich die Blusen auf, entblößten unter hysterischen Schreien ihre Brüste, warfen sich mit hochgezogenen Röcken auf die Erde. Männer stolperten mit irren Blicken durch das Feld von geilem aufgespreiztem Fleisch, zerrten mit zitternden Fingern ihre wie von unsichtbaren Frösten steifgefrorenen Glieder aus der Hose, fielen ächzend irgendwohin, kopulierten in unmöglichster Stellung und Paarung, Greis mit Jungfrau, Tagelöhner mit Advokatengattin, Lehrbub mit Nonne, Jesuit mit Freimaurerin, alles durcheinander, wie's gerade kam. Die Luft war schwer vom süßen Schweißgeruch der Lust und laut vom Geschrei, Gegrünze und Gestöhn der zehntausend Merischentiere. Es war infernalisch."⁶⁵³

In diesem Rahmen verkörpert Grenouille den imaginativen Gegendiskurs, da er durch sein angeborenes Talent in der Epoche der Aufklärung überlebt. Unabhängig vom sozialen Status, Alter, Reichtum, religiösen Glauben werden die Menschen mit dem Duft Grenouilles fasziniert und sie werden in die Orgie hereingezogen, was die

⁶⁵⁰ Bachofen, *Das Mutterrecht*, S. 585.

⁶⁵¹ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 87.

⁶⁵² Vgl. Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 87.

⁶⁵³ Süskind, *Das Parfum*, S. 303.

Grenzüberschreitung der dionysischen Ekstase sowie den Sieg der Natur gegen die aufgeklärte Kultur bedeutet.⁶⁵⁴

Am Ende des Romans bemerkt Grenouille, dass die Menschen ihn nie mit seiner Geruchlosigkeit lieben. Er beschließt zu sterben, indem er das ganze Parfum aufträgt. Somit mutiert er in den Augen der Menschen zu einem Engel:

“Und dann brach mit einem Schlag die letzte Hemmung in ihnen, der Kreis in sich zusammen. Sie stürzten sich auf den Engel, fielen über ihn her, rissen ihn zu Boden. Jeder wollte ihn berühren, jeder wollte einen Teil von ihm haben, ein Federchen, ein Flügelchen, einen Funken seines wunderbaren Feuers. Sie rissen ihm die Kleider, die Haare, die Haut vom Leibe, sie zerrupften ihn, sie schlugen ihre Krallen und Zähne in sein Fleisch, wie die Hyänen fielen sie über ihn her. Aber so ein Menschenkörper ist ja zäh und lässt sich nicht so einfach auseinanderreißen, selbst Pferde haben da die größte Mühe. Und so blitzten bald die Dolche auf und stießen zu und schlitzten auf, und Äxte und Schlagmesser sausten auf die Gelenke herab, zerhieben krachend die Knochen. In kürzester Zeit war der Engel in dreißig Teile zerlegt, und ein jedes Mitglied der Rote grapschte sich ein Stück, zog sich, von wollüstiger Gier getrieben, zurück und fraß es auf. Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden.”⁶⁵⁵

Dass er in Teilen von den Menschen aufgefressen wird, erinnert auf intertextueller Ebene an den Gott Dionysos und somit auf die Mythologie, der von Titanen in Teile zerrissen wird und dann wiederaufersteht. “Die Motive vom Essen und vom Körper sind mit den Motiven der Zeugungskraft (Fruchtbarkeit, Wachstum, Geburt)”⁶⁵⁶ eng verbunden. In diesem Sinne symbolisiert dieser Tod Grenouilles den Zyklus der Natur, d.h. die Geburt, den Tod und die Wiedergeburt. Es geht bei seinem Tod um Wiedergeburt, denn der Protagonist ist eine groteske Figur. Der Grund dafür liegt darin, dass die Nase des Protagonisten “[...] seine groteske Selbstständigkeitserklärung zum ‚Rest‘ des Körpers [impliziert]”⁶⁵⁷. Das bedeutet, dass er “eine Nase ist”⁶⁵⁸. Nach Bachtin beendet der Tod “im grotesken Körper nichts Wesentliches”, da die nächsten Generationen den Tod in ihren Körpern erneuern. Bachtin schreibt, dass “die Ereignisse des grotesken

⁶⁵⁴ Civelekoğlu, *Archaic Structure as imaginative Counter-Discourse*, S. 9.

⁶⁵⁵ Süskind, *Das Parfum*, S. 319.

⁶⁵⁶ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 321.

⁶⁵⁷ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 67.

⁶⁵⁸ Kaya, *Der Gott des Grotesken*, S. 67.

Körpers”⁶⁵⁹ sich im Schnittpunkt zwei Körper verwirklichen: “der eine Körper trägt seinen Tod bei, der andere seine Geburt, sie sind zusammengeschlossen zu einem zweileibigen Motiv”⁶⁶⁰. In diesem Rahmen bildet der Protagonist einen Gegendiskurs zu dem hegemonialen Diskurs, indem er “das kulturelle Realitätssystem”⁶⁶¹ dekonstruiert.

Aufgrund seiner intertextuellen Bezüge und perspektivwechselnden Erzähltechnik erscheint der Roman *Das Parfum* als ein postmodernes Werk mit einem besonderen Entfaltungsraum, in dem gegenüber der “kulturelle[n] Realwelt”⁶⁶² eine “imaginative Gegenwelt”⁶⁶³ zur Geltung gebracht wird. In gleicher Weise ist *Schlafes Bruder* ein weiterer postmoderner Roman, der wie *Das Parfum* einen “imaginative[n] Gegenraum”⁶⁶⁴ nachweist, was sich genau am Anfang des Romans zeigt.

Am Anfang des Romans *Schlafes Bruder* geht es um ein Feuer, das das Dorf Eschberg zerstört. Eschberg ist symbolisch betrachtet ein apollinisches Dorf, in dem der Protagonist Elias Alder geboren ist. Gernot und Hartmut Böhme bezeichnen Feuer⁶⁶⁵ kulturgeschichtlich als ein Element, das neben Wasser, Erde und Luft die Zyklen der Natur symbolisiert.⁶⁶⁶ In diesem Rahmen kann das Feuer hier als ein dionysisches Element bewertet werden, denn das Dorf, in dem die Natur “den erbärmlichen Tod ihres letzten Bezwingers abwartet”⁶⁶⁷, repräsentiert das Apollinische und erscheint im Roman nach der Leseart Paglia als eine Konstruktion gegen die Natur. Infolge des Feuers “[verrotten] die Reste der verkohlten Ställe [...] und [bemoosen] ihre Grundmauern [...]”, so holt “die Natur” das zurück, “was ihr vor Jahrhunderten der Mensch weggenommen

⁶⁵⁹ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 363.

⁶⁶⁰ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 363.

⁶⁶¹ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁶⁶² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 74.

⁶⁶³ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁶⁶⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 70.

⁶⁶⁵ In der griechischen Mythologie stiehlt Prometheus den Göttern das Feuer und gibt es den Menschen, damit sie auf der Erde entdecken und erfinden können. Das bedeutet, dass das Feuer in der griechischen Mythologie zugleich als der Anfang der Zivilisation gilt. Siehe dazu: Friedrich Maier: "Prometheus Feuer-Die Zukunft noch in unserer Hand. Natur- und Geisteswissenschaften als Partner im Gymnasium." *Forum Classicum*. No. 2. 2012, S. 111-117, online unter: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/fc/article/view/39247/32908>, [letzter Zugriff: 07.08.2023].

⁶⁶⁶ Vgl. Gernot/Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996 zit. nach Hubert Zapf: “Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft” in: Hubert Zapf (Hg.): *Kulturökologie und Literatur: Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2008, S. 15-45, hier: S. 26.

⁶⁶⁷ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 11.

hatte.“⁶⁶⁸ In diesem Sinne steht das Dorf als ein Repräsentant der Kultur der Natur gegenüber, das mit der Rückkehr der Natur verloren gegangen ist. Aus der Perspektive von Zapf repräsentiert das Dorf die dominante Kultur, die mit dem Feuer, das das kulturell Unterdrückte symbolisiert, untergeht.

Dieses Feuer bricht im Dorf während der Lebensjahre des Protagonisten aus und dauert ein Jahrhundert und zerstört es endlich völlig.⁶⁶⁹ Der Protagonist kommt am Anfang des 19. Jahrhunderts auf die Welt⁶⁷⁰; zeitlich trifft dies mit dem Ende der Epoche Aufklärung zusammen. Das ist das erste Indiz, welches darauf hindeutet, dass der Protagonist als ein Antiheld konzipiert ist. Auch vor seiner Geburt -so signalisiert der Roman- wird auf dieses Antiheldenhafte des Protagonisten gedeutet. Während der Schwangerschaft ahnt seine Mutter etwas Unbestimmtes, was sie aber als Hirngespinnst deutet.⁶⁷¹ Als die Eltern nach der Geburt die Stimme ihres Sohnes hören, bemerken sie, dass ihr Unbehagen nicht zu Unrecht ist. Während der Taufhandlung fühlt der Vater Ungewöhnliches:

“Seff jedoch, sein Vater, saß eingesunken in der Kirchenbank, den Blick tief in die Knie gebohrt. Als nämlich der Säugling zu schreien angefangen hatte, war wieder dieser Frost über Seff gekommen. Dieser unheimliche Frost, der ihm vom Nacken über den Rücken zog und vor zum Bauch bis hinunter in die Hoden. «Gottverreckt mit dem Bub ist etwas falsch! Die Stimm’!» dachte Seff und preßte die Ohren zu, daß ihm die Adern aus den Händen quollen.“⁶⁷²

Der Roman verbindet die Stimme von Elias mit der Taufe zusammen, denn die Taufe repräsentiert hier die monotheistische Religion, während die Stimme von Elias im Sinne von Zapf den “oppositionellen Wertanspruch”⁶⁷³ zur Kultur als eine Stimme des imaginativen Gegendiskurses signalisiert. Bei der Taufhandlung beginnt er zu schreien, denn er hört zum ersten Mal die Klänge der Orgel.⁶⁷⁴ Somit signalisiert der Roman, dass

⁶⁶⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 11.

⁶⁶⁹ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 11.

⁶⁷⁰ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 11.

⁶⁷¹ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 44.

⁶⁷² Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 32.

⁶⁷³ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁶⁷⁴ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 32.

das Hören als das Unterdrückte gegen “die kulturbestimmenden Machstrukturen und Ideologien”⁶⁷⁵ in einer gegendiskursiven Funktion stehen wird.

Der Protagonist Johann Elias Alder ist als ein außereheliches Kind geboren worden. Sein biologischer Vater ist der Kurat Elias Benzer, der auch der Vater anderer Kinder im Dorf ist. Dass Elias als ein außerehelicher Sohn auf die Welt kommt und eine exzentrische Persönlichkeit hat, stärkt die Konzipierung dieser Figur als Antiheld:

”In der Nacht erwachte das Kind vom bloßen Klang der niedergehenden Schneeflocken. Irr vor Freude sprang es zum Fenster, schob es auf und blieb dort unersättlich lauschend bis zum Morgengrauen. In jener Zeit schlief sein Bruder Fritz schon nicht mehr bei ihm. Die Eltern hatten den Fritz in ihre Kammer genommen, ihn vor dem verwunschenen Kind zu schützen. Als am Morgen die Seffin das Kind entdeckte, hatte es eine schweißglühende Stirn, und in der Folge lag es zehn Tage hochfiebrig zu Bett, [...]“⁶⁷⁶

Der Protagonist ist ein postmoderner Held, daher wird er mit einem genialen Hörsinn geboren, sodass dieser alle Klänge der Natur, wie z.B. die Schneeflocken hören kann. Dass er den Klang der Schneeflocken in der Nacht hört und von ihnen bezaubert wird, weist eigentlich auf seine Bewunderung für die Natur bzw. seine intrikate Beziehung zur Natur hin. Als er mit seinem Vater in den Wald geht, verliert er dort sein Bewusstsein:

“Seff war damals aufgefallen, wie das Kind beim Sanden und Schlamm plötzlich innehielt, das Köpfchen nervös von der einen auf die andere Seite warf, als müßte es angestrengt zuhören. Dann stieg und kletterte das Kind gehetzt durchs Unterholz, als würde es von einer unbekannten Macht gerufen. Wie es schließlich alles ihm Erreichbare an Mund und Ohren führte, Schlamm, Kiesel, Käfer, Salamander, Gräser und faulende Blätter, rief Seff es beim Namen, ihm zu bedeuten, daß es ja nicht allein in dieser Wildnis sei. Daraufhin erschrak das Kind so entsetzlich, daß es laut zu weinen anfang und sich lange nicht mehr trösten lassen wollte.”⁶⁷⁷

Der Wald repräsentiert hier als Gegenteil des Dorfes die Natur. Er verliert sein Bewusstsein und versucht hier allen Geräuschen und Klängen zuzuhören, denn er fühlt sich zu Hause. Genau wie der Mensch vor der Zivilisation bzw. Urbanisierung legt er

⁶⁷⁵ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 33.

⁶⁷⁶ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 35.

⁶⁷⁷ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 35-6.

“alles im Erreichbaren an seinen Mund und seine Ohren.”⁶⁷⁸ Er gewinnt sein Bewusstsein nur wieder, wenn sein Vater ihn bei seinem Namen ruft; der Name verweist hier auf die Vorbedingung des Individuum-seins. Somit verbindet der Roman das Bewusstsein und das Unbewusstsein durch den Hörsinn, bedeutet dies, dass hier die Rückkehr des Protagonisten zur Natur und wieder zur Kultur durch den Hörsinn stattfindet. Dass er das Bewusstsein und die Selbstkontrolle verliert, impliziert zugleich die Mänaden in *Die Bakchen* von Euripides, die ihre Familie und ihre Stadt wegen rauschhafter Verzückung für Dionysos verlassen und den Wald durchstreifen, indem sie ihr Bewusstsein verlieren.

Es gibt eine enge Beziehung zwischen dem Hören und Sprechen; man kann nicht ohne das Hören sprechen. Der hochentwickelte Hörsinn des Protagonisten führt daher zu einer Außergewöhnlichkeit in seiner Stimme. Dieser Umstand wird folgenderweise dargestellt:

“Elias hatte die gläserne Stimme, das Wort stammte vom Onkel Oskar Alder, dem Organisten und Lehrer von Eschberg. Das Phänomen dieser eigentümlichen Stimme lässt sich medizinisch nicht erhellen, es rührt von Geburt her. Wenn das Kind zu reden anhub, tönte aus dem Mund ein einziges, hohes Pfeifen. Die Stimme verfügte über keine eigentliche Sprechmelodie, sie modulierte nicht, sondern piffte als ewig gehaltener Ton. Dieser Umstand hatte bei der Taufe den Seff frösteln gemacht, denn er wählte damals den Makel endgültig geworden.”⁶⁷⁹

Die Stimme des Protagonisten erinnert an eine präzivilisatorische Zeit, in der der Mensch in der Natur zusammen mit Tieren lebt. Es wird vermutet, dass der Steinzeitmensch keine artikulierten Laute produzieren konnte. Daher verwendet er “Gesten, Grunzlaute und Schrei während der Kommunikation.”⁶⁸⁰ Der Grund dafür ist, dass “der Schädel, das Hirn, die Zunge, der Kehlkopf, der Rachen und die Nasenhöhle”⁶⁸¹ des Menschen sich noch nicht genug entwickelt hatten. In diesem Rahmen bemerken wir eine Ähnlichkeit zwischen dem Urmenschen und dem Protagonisten, der keine artikulierten Laute sprechen kann, sondern nur eine Stimme wie ein Pfeifen von sich gibt.

⁶⁷⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 36.

⁶⁷⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 34.

⁶⁸⁰ Vgl. Wiebke Ziegler: *Sprache*, online unter: <https://www.planet-wissen.de/gesellschaft/lernen/sprache/index.html#:~:text=Sprachforscher%20vermuten%2C%20dass%20sich%20die,lie%C3%9F%20sich%20bisher%20nicht%20bestimmen.&text=.Vermutlich%20war%20aber%20erst%20der.vor%20etwa%20150.000%20Jahren%20auf>, [letzter Zugriff: 18.04. 2021]

⁶⁸¹ Vgl. Ziegler, *Sprache*.

Somit wird ersichtlich, dass der Protagonist auf den vorzeitlichen Menschen hinweist und als eine archaisch anmutende Figur konzipiert ist.

Im Alter von fünf Jahre entdeckt er im Wald einen Stein, der auf ihn eine große Wirkung hat. Dieser Stein befindet sich an einem Fluss. Elias glaubt immer wieder, dass dieser Stein ihn ruft.⁶⁸² An einem Wintertag verlässt das fünfjährige Kind das Haus heimlich.⁶⁸³ Um den Stein zu erreichen, muss er den Wald durchlaufen, was er völlig angstfrei schafft. Nach Jung ist der Wald ein Symbol der Mutter Erde.⁶⁸⁴ Der Stein am Fluss deutet ebenfalls auf ein weiteres Symbol: Nach Neumann sind das Meer, der See oder der Fluss die Symbole der „Großen Mutter.“⁶⁸⁵ Der Protagonist fühlt etwas Sonderbares, wenn er den Stein an dem Fluss erreicht⁶⁸⁶, denn dieser Stein scheint eine enge Affinität mit der mystischen Natur in diesem Roman zu haben.

Mit großer Aufregung klettert er auf den Stein, der als ein „Ort besonderer Gottesnähe anzusehen“⁶⁸⁷ ist. Hier beginnt er unwillkürlich zu singen. Dann hört er die Töne des Universums, die die aufgeklärte Kultur übersehen oder ablehnen. Dass der Protagonist die ganzen Töne des Universums gleichzeitig hören kann, erscheint auf inhaltlicher Ebene als ein Gegendiskurs zur dominanten Kultur. Denn die „unterdrückte[n] Lebensenergien“⁶⁸⁸ werden symbolisch durch den Hörsinn zur Sprache gebracht, was gleichzeitig den postmodernen Pluralismus verkörpert. Infolgedessen stürzt er und dann beginnt sein kleiner Körper sich zu verändern:

“Der kleine Körper fing an, sich zu verändern. Jäh traten die Augäpfel aus ihren Höhlen, ja stülpten sich über die Lider und dehnten sich bis unter die Augenbrauen. Und der Flaum seiner Brauen verklebte sich auf der tränenden Netzhaut. Die Pupillen flossen auseinander und quollen über das gesamte Weiß der Iris. Ihre natürliche Farbe, das melancholische Regengrün verschwand, und es trat ein gleißend ekelhaftes Gelb an ihre Stelle. Der Nacken des Kindes versteifte, und sein Hinterkopf bohrte sich schmerzlich in den harten Schnee. Dann bäumte sich das Rückgrat, der Bauch blähte auf, der Nabel wurde hart wie Horn, und Blut sickerte aus der längst verwachsenen Haut des Nabels. Das Gesicht des Kindes aber bot einen derart entsetzlichen Anblick, als lägen alle je gehörten

⁶⁸² Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 36.

⁶⁸³ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 36.

⁶⁸⁴ Vgl. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, 148.

⁶⁸⁵ Vgl. Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 43.

⁶⁸⁶ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 38.

⁶⁸⁷ Möckel, *Erläuterungen zu Robert Schneider*, S. 83.

⁶⁸⁸ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

Wehschreie des Menschen und der Kreatur in ihm eingegraben. Die Kiefer traten hervor, die Lippen verkümmerten auf zwei dünne, blutleere Striche. Nach der Reihe fielen dem Kind die Zähne ein, denn das Zahnfleisch schwand, und es ist unerklärlich, weshalb Elias nicht daran erstickt ist. Dann, ungeheuerlich, wurde ihm das Gliedchen stämmig, und das frühe Sperma rann mit Urin und dem Blut des Nabels in einem dünnen Rinnsal warm die Leistenbeugen hinab. Während des ganzen Geschehens verlor das Kind alle Exkreme des Körpers, vom Schweiß bis zum Kot in ungewöhnlich großen Mengen.“⁶⁸⁹

Lars Schmeink bringt in *Hypnos und Thanatos: Das Bild des Todes in Robert Schnegers Schlafes Bruder* zur Sprache, dass “das Zittern des Körpers [...] beschriebene Symptome des Sterbens [sind].”⁶⁹⁰ Der Körper des Protagonisten mutiert in dieser Weise zu einem grotesken Körper, der etwa dem idealen Körper der Aufklärung gegenübersteht. In diesem Rahmen zählen die vorstehenden Augen, der Bauch, der Mund, der Phallus sowie das Blut, das Sperma, der Urin, der Schweiß und der Kot des Protagonisten zu jenen Teilen und Stoffen, die die Beziehung des Menschen zur Außenwelt deutlich machen.⁶⁹¹ In diesem Zusammenhang führt der Sturz des Protagonisten symbolisch zunächst zum Sterben, und dann zur Wiedergeburt.

Nach Hackl wird Elias durch den Sturz für das “Universum geboren.”⁶⁹² Diese Geburt ist “in einer Art musikalischer Initiation, [...] teilt sich ihm die Fülle des Universums in Klängen und Tönen mit.”⁶⁹³ In diesem Sinne wäre es nicht falsch auszudrücken, dass „die Macht hinter Elias Geniewerdung also als eine Kraft der Natur“⁶⁹⁴ ist. Es wird ersichtlich, dass durch diesen Sturz eine Verknüpfung zwischen seinem Körper und dem Universum hergestellt wird:

“Geräusche, Laute, Klänge und Töne taten sich auf, die er bis dahin in dieser Klarheit noch nie gehört hatte. Elias hörte nicht bloß, er sah das Tönen. Sah, wie sich die Luft unaufhörlich verdichtete und wieder dehnte. Sah in die Täler der Klänge und sah in ihre gigantischen Gebirge. Er sah das Summen seines eigenen Bluts, das Knistern der Haarbüschel in den Fäustchen. Und der Atem schnitt die Nasenflügel in derart gellenden

⁶⁸⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 38-39.

⁶⁹⁰ Schmeink, *Hypnos und Thanatos*, S. 47-65.

⁶⁹¹ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 359.

⁶⁹² Erich Hackl, “Laudatio auf Robert Schneider” in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materiellen zu Robert Schnegers Roman*, Leipzig 1996, S. 48-55, hier: S. 50.

⁶⁹³ Hackl, *Laudatio auf Robert Schneider*, S. 50.

⁶⁹⁴ Julia Schulze: *Musikphilosophische Konzepte in Robert Schnegers Schlafes Bruder: Postmoderne Strukturen bei der Darstellung von Musik*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, The University of Waterloo, Waterloo 2008.

Pfiffen, daß sich eine föhnartige Sturmesbö wie ein Säuseln dagegen ausgenommen hätte. Die Säfte des Magens glucksten und klackten schwer ineinander. Es gurrte in den Eingeweiden von einer unbeschreiblichen Vielfalt. Gase dehnten sich, zischten oder knallten auseinander, die Substanz seiner Knochen vibrierte, und selbst das Augenwasser zitterte vom dunklen Schlagen seines Herzens.“⁶⁹⁵

Der Protagonist als ein postmoderner Held erwirbt einen besonderen Hörsinn, durch den er die Stimme der Flüssigkeiten in seinem eigenen Körper wahrnimmt. Die Flüssigkeiten wie Blut, Wein, Saft, Milch, die an Dionysos erinnern⁶⁹⁶, werden somit mit den körperlichen Flüssigkeiten des Protagonisten identifiziert.⁶⁹⁷

Der Protagonist kann die Stimme nicht nur hören, sondern auch sehen, was ein postmodernes Wahrnehmungsmodell “zu der Trennung der Sinne in der westlichen Kulturgeschichte”⁶⁹⁸ ist. Mit dieser Synästhesie, d.h. der “Einheit oder Vermischung der Sinne”⁶⁹⁹, weist dieser Roman Schneiders die Priorität und Einzigartigkeit des Auges ab und betont das Zusammenspiel der Sinne. Das führt zur Bedeutungs- und Wahrheitspluralität, denn die Sinne überschreiten bei der Synästhesie die Grenzen und pluralisieren die Wahrnehmung⁷⁰⁰, was sich als ein Gegenentwurf zu der einzigen und absoluten Wahrheit der Aufklärung zeigt.

Der Hörsinn des Protagonisten erweitert sich hin zur Außenwelt. Somit hört er die ganzen Stimmen in der Natur:

“Und abermals vervielfältigte sich sein Gehörkreis, explodierte und stülpte sich gleichsam als ein riesenhaftes Ohr über den Flecken, auf dem er lag. [...] Dann das unbeschreibliche Konzert von Geräuschen und Lauten aller Tiere und aller Natur und die nicht enden wollende Zahl der Solisten darin. Das Muhen und Blöken, das Schnauben und Wiehern, das Gerassel von Halfterketten, das Lecken und Zungengewetze an Salzsteinen, das Klatschen der Schwänze, das Grunzen und Rollen, das Furzen und Blähen, das Quieken und Piepsen, das Miauen und das Gebell, das Gackern und Krähen, das Zwitschern und Flügelschlagen, das Nagen und Picken, das Grabschen und Scharren ... Und er sah noch tiefer und noch weiter. Sah das Getier des Meeres, den Gesang von Delphinen, den

⁶⁹⁵ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 39-40.

⁶⁹⁶ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 68.

⁶⁹⁷ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 30.

⁶⁹⁸ Melanie Gruß: *Wissen, Sinne, Emotionen – Synästhesie als Projektionsfläche zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Forum für Leipziger Promovierende Band 3, Heft 2 (2011). S. 83–106, hier: S. 89.

⁶⁹⁹ Gruß, *Wissen, Sinne, Emotionen*, S. 81.

⁷⁰⁰ Vgl. Karlheinz Barck: *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2000 zitiert nach Melanie Gruß: “Wissen, Sinne, Emotionen – Synästhesie als Projektionsfläche zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft”, Forum für Leipziger Promovierende Band 3, Heft 2, 2011, S. 83–106, hier: S. 86.

gigantischen Wehklang sterbender Wale, die Akbkhkorde riesiger Fischschwärme, das Klicken des Planktons, das Zirbeln, wenn Fische ihren Laich absetzen, sah das Hallen von Wasserfluten, das Zerschellen unterirdischen Gebirgs, das gleißende Gellen der Lavaströme, den Gesang der Gezeiten, die Meeresgisch, das Surren der tausend Zentner Wassers, das die Sonne aufzog, das Raunen, Krachen und Bersten gigantischer Wolkenchöre, den Schall des Lichtes ... Was sind Worte!”⁷⁰¹

Der Protagonist kann die Stimme der Natur hören, sobald er seine Augen schließt und bewegungslos ist. Das Schließen der Augen kann in diesem Sinne als eine Unterminierung des absoluten Vernunftmonopols und damit einhergehend als eine Rückkehr zum Unterdrückten bewertet werden. Der Roman fungiert in diesem Punkt aus der Perspektive von Zapf als ein literarischer Raum, in dem das “im kulturellen Realitätssystem Marginalisierte, Vernachlässigte, Unterdrückte”⁷⁰² zur Geltung gebracht wird. Der Roman als ein literarisches Werk inszeniert “das kulturell Abgestorbene”⁷⁰³, das in dem Menschenleben “unverzichtbar erscheint”, aber “unrepräsentiert bleibt.”⁷⁰⁴ Somit stellt er dieses Unrepräsentierte in den Mittelpunkt als eine Gegenwelt gegenüber dem “zivilisatorischen Realitätssystem”⁷⁰⁵. Das kann nicht nur als “Grenzüberschreitung, Selbsterweiterung und Eröffnung [...] neuer Möglichkeiten” gesehen werden, sondern auch als die Verbindung des “noch nie Dagewesene[n] mit dem immer schon Dagewesene[n].”⁷⁰⁶ Dass der Protagonist die ganzen Stimmen der Natur hört, bedeutet in diesem Rahmen, dass die Natur als das kulturell Unterdrückte durch den Hörsinn in dem kulturellen Realitätssystem zum Vorschein gebracht und als eine gegendiskursive Inszenierung dargestellt wird.

Die Bewegungslosigkeit des Protagonisten inszeniert auch eine Gegenwelt zu der aufgeklärten Kultur, da sie an die archaische Lebensart des Menschen erinnert, in der die Männer mobil und aktiv, aber die Frauen unbeweglich sind, was Neumann folgendermaßen zur Sprache bringt:

“Even among animals we frequently find that the young generation of males is driven off and that the mother stays with the young female. The original matriarchal family group of mothers and children presupposes

⁷⁰¹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 41-42.

⁷⁰² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, 69.

⁷⁰³ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 37.

⁷⁰⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, 69.

⁷⁰⁵ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁷⁰⁶ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, 69.

from the start that the young male will have a strong propensity to roam. Even if he stays within the matriarchal group, he will associate with other males to form a hunter and fighter group which is co-ordinated with the feminine center of the matriarchate. This masculine group is necessarily mobile and enterprising, [...].”⁷⁰⁷

Sein Hörsinn “befähigt ihn sogar zur Erfahrung des Übersinnlichen”⁷⁰⁸: Das Hören des ungeborenen Herzschlags von Elsbeth.⁷⁰⁹ Das ist ein Zeichen, das die Anerkennung der Natur sowie ihrer Zyklen ohne das Sehen zeigt.

Nach einer Weile verschwindet die Deformation am Körper des Protagonisten außer seiner Augenfarbe, was auf symbolischer Ebene diese Figur als Gegner der aufgeklärten Kultur profiliert. Seine Augen färben sich nicht mehr wie früher; ihre Farbe mutiert zum “gespenstischen Gelb”⁷¹⁰, das in der Wildis manche Tiere haben⁷¹¹. Diese Augenfarbe wird in der apollinischen Kultur nicht anerkannt, denn innerhalb der konventionellen Ordnung sind die Augen gewöhnlich blau oder vielleicht grün. Aus diesem Grund wird der Protagonist von der zivilisierten Gesellschaft ausgegrenzt und als Teufel angesehen.⁷¹²

“Nach dem furchtbaren Hörerlebnis traten die Deformationen am Leib des Kindes zurück. Die Augäpfel schwanden auf ihre ursprüngliche Größe, das Rückgrat glättete sich, die Verkrampfungen der Glieder entspannten. Desgleichen schrumpften die so schrecklich ausgetretenen Kiefer. Aber das gleißende Gelb der Pupillen färbte sich nicht mehr in jenes melancholische Regengrün.”⁷¹³

Diese Andersartigkeit des Protagonisten in einer zivilisierten Gesellschaft kann als ein “act of self-denial”⁷¹⁴ des Antihelden ausgedrückt werden. Aber als seine Stimme im fünften Lebensjahr zur Bassstimme mutiert, zeigt er sich ungewöhnliche Stimme der Natur und im Sinne von Zapf als eine Stimme des imaginativen Gegendiskurses. Die

⁷⁰⁷ Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, S. 138.

⁷⁰⁸ Hermann Schlösser: “Wie kein Meister vor oder nach ihm ...”. Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder” in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 79-91, hier: S. 86.

⁷⁰⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 42.

⁷¹⁰ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 43.

⁷¹¹ Vgl. *Verschiedene Augen gibt’s nur bei Nutztieren*, online unter:

<https://www.deutschlandfunknova.de/nachrichten/evolution-andere-augenfarben-gibts-nur-bei-nutztieren>, [letzter Zugriff: 6.06.2023].

⁷¹² Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 48.

⁷¹³ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 43.

⁷¹⁴ Durrani, “Non-Verbal Communication in Robert Schneider’s Novel *Schlafes Bruder*”, S. 227.

Stimme des Protagonisten repräsentiert hier das Marginale, das in den kulturellen Kategorien der zivilisatorischen Gesellschaft “unrepräsentiert bleibt.”⁷¹⁵ Über seine Stimme wird eigentlich das kulturell Ausgrenzte, das im Sinne von Nietzsche das Dionysische bedeutet, zur Geltung gebracht. Im Sinne von Bachtin aktiviert dies die Volkskultur, was zu einer ästhetischen Produktivität führt.

“Die gläserne Stimme hatte mutiert. Sie war angeschwollen, hatte an Umfang und Volumen gleichermaßen zugenommen. Das Organ des Kindes hatte sich zu einer volltönigen Baßstimme entwickelt. Diese merkwürdige Stimme erregte im Dorf ein so breites Aufsehen, daß die Eltern vor lauter Scham beschlossen, den Elias im Gaden einzusperren und ihn hinkünftig zu halten wie einen Fallsüchtigen. Eine andere Veränderung zeigte sich darin, daß ihm an den Schläfen, auf der Oberlippe, am Kinn, in den Achselgruben und auf dem Geschlecht ein dünner Haarflaum gewachsen war. Der Körper des Elias Alder hatte pubertiert.”⁷¹⁶

Seine mutierende Stimme ist in der Tat ein Indiz dafür, dass er ein Paredros ist. Als seine Mutter ihn im Schnee mit einem erigierten Penis und unbewusst findet, verwandelt sich dieses Indiz zu einer Erscheinung, die ihn als Paredros analysierbar macht. Die aufklärerische Mutter will seinen erigierten Penis nicht sehen und drückt ihn weg, deshalb heult er vor Schmerzen auf. Der erigierte Penis des Protagonisten repräsentiert hier das “dynamisch-kreative Prinzip”⁷¹⁷ der Natur als Gegenpol zur dominanten Kultur, das von der Repräsentantin des hegemonialen Diskurses verdrängt werden will.

Als die Mutter den Penis wegdrückt, schreit der Protagonist mit der Stimme eines Hirsches:

“«Mein Gott und mein Herr! Was ist das für eine Stimm’! Wie das Röhren eines Hirsches!» bekreuzigte sich die Haintzin und hub sich entgeistert davon.”⁷¹⁸

Der Penis gilt auf symbolischer Ebene aus der Perspektive von Bachtin als ein wichtiger Teil des grotesken Körpers, der die Grenze der Hochkultur überwindet und somit die zivilisierte Gesellschaft kritisiert.⁷¹⁹ Aufgrund dieses Charakters spielt die Groteske in der Postmoderne eine zentrale Rolle, genau wie bei dem postmodernen

⁷¹⁵ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁷¹⁶ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 43.

⁷¹⁷ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁷¹⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 45.

⁷¹⁹ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 345.

Helden des Romans *Schlafes Bruder*. Die tierische Stimme des postmodernen Antihelden erscheint in diesem Rahmen als ein weiteres groteskes Element, das zu dem imaginativen Gegendiskurs gezählt werden kann.

Der Hirsch ist außerdem in einem mythisch-kosmologischen Dualsystem das Symbol des verjüngenden Lebens, der Neugeburt.⁷²⁰ In diesem Zusammenhang symbolisiert der Protagonist durch seine Stimme die Wiederkehr der Natur. Nachdem er nach Hause zurückkommt, ist er wegen seinem außergewöhnlichen Aussehen und seiner Bassstimme von neugierigen Blicken der Dorfanwohner betroffen. Sie besuchen die Familie fast jeden Tag, um diese Ungewöhnlichkeit von Elias zu beobachten. Aber es gelingt ihnen nicht. Wenn die Kinder des Dorfes den "Teufel mit Augen gelb wie Kuhseiche"⁷²¹ sehen wollen, treffen sie auf eine unerwartete Reaktion:

"Das Fenster des Bubengadens hatte man schon früher ausfindig gemacht. Dorthin zogen sie nun und verhöhnten den Elias ob seiner Augen, gelb wie Kuhseiche. Er solle sich doch am Fenster zeigen und ihnen das Kunststück seiner Stimme vorführen. Elias hatte ihr Kreischen schon vernommen, als sie vom Kurateihaus herüber tänzelten. Er zog den Laubsack ins Gesicht, wollte schweigend warten, bis daß der Spuk vorüber wäre. So sehr er die Hände gegen die Ohren stemmte, es half nicht. Als die Beschimpfungen nicht enden wollten und eines ihn laut 48 Gelbteufel schalt, hielt es ihn nicht mehr. Er sprang ans Fenster, riß es auf und stieß einen derart brüllenden Schrei hinab auf die Köpfe, daß auf der Stelle alles in heulender Angst davonstob. Noch tagelang flennten die Kinder davon, daß ihnen der Gelbseich wahrhaftig erschienen sei."⁷²²

Die Kinder der Einwohner haben Angst vor der Stimme des Protagonisten, denn die Stimme überwindet die Grenzen des Verstandes und erweckt ihre Gefühle, wie Angst. Diesbezüglich schreibt Doris Kolesch, dass der Hörsinn umfassender als der Sehsinn ist; das Ohr selektiert nicht die Stimmen; es nimmt alle gleichsam und synchron wahr:

"Gehörtes lässt sich weit weniger beherrschen als Gesehenes oder Ergriffenes. Wir können die Augen öffnen und schließen, wir können sie auf Ausschnitte richten und zentrieren, wir können mit unseren Händen gezielt nach etwas greifen oder es unterlassen. Die Wahrnehmungen des

⁷²⁰ Vgl. Symbol, Attribut, Allegorie, Emblem, online unter: [http://baseportal.de/cgi-bin/baseportal.pl?htx=/Peter_Eckardt/Symbole&localparams=3&db=Symbole&cmd=list&range=150,30&cmd=all&Id=333#:~:text=Die%20Bilderwelt%20der%20Alchemie%20sieht,dem%20Mond%20zugeordnet\)%20weiblichen%20Welt](http://baseportal.de/cgi-bin/baseportal.pl?htx=/Peter_Eckardt/Symbole&localparams=3&db=Symbole&cmd=list&range=150,30&cmd=all&Id=333#:~:text=Die%20Bilderwelt%20der%20Alchemie%20sieht,dem%20Mond%20zugeordnet)%20weiblichen%20Welt), [letzter Zugriff: 03.05.2021].

⁷²¹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 46.

⁷²² Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 47-48.

Ohres sind diffuser und weniger steuerbar, wir sind ihnen stärker ausgesetzt, sie dringen aufdringlich in uns ein.“⁷²³

Im Alter von elf Jahren entdeckt er neben dem Fluss Emmer das Gesetz der Schwerkraft. Infolgedessen lässt er “seine Stimme von der Höhe in die Tiefe gleiten.”⁷²⁴ Dieser tierische Sinn ermöglicht es ihm, mit Tieren zu sprechen, was folgendermaßen dargestellt wird:

“Da ereignete sich etwas Sonderbares: Er war gerade damit befaßt, die Kopfstimme in die obersten Register zu treiben, als ein Fuchsenjunges aus dem Unterholz schlüpfte, ihm respektlos ins Gesicht blinzelte, die Schnauze in die Luft hob, einen Satz machte und just vor seinen Füßen zu stehen kam [...] Als eine Fledermaus plötzlich auf das Haupt des Elias zustürzte, auf die Steinplatte schnellte und als grau-blutiger Patzen klebenblieb, wurde ihm allmählich Angst. Zur selben Zeit schlugen die Hunde von Eschberg an, und ihr vielstimmiges Gebell wollte nicht enden. Nicht lange, und es krabbelten zwei Feuersalamander auf den Stein in der irrigen Meinung, daß die Sonne aufgegangen sei. Elias hatte – wir finden keine andere Erklärung – die Hörfrequenzen der Tiere getroffen, hatte im Ultraschall der Fledermäuse gesungen, in den Frequenzen der Füchse und Hunde gepiffen. Er hatte zu den Tieren geredet, ohne daß er es ahnte.”⁷²⁵

Nach seiner Entdeckung der Schwerkraft bildet Elias seine Stimme an dem Fluss immer wieder aus.⁷²⁶ Somit kann er nicht nur die Stimmen der Menschen, sondern auch der Tiere imitieren. Das Imitieren der Stimmen, Klänge oder Geräusche ist ein Phänomen, das bis zu den Urmenschen zurückverweist und immer noch bei Kindern im Lernprozess der Sprache zu beobachten ist. Dazu schreibt Krause:

“Die Tiere brachten uns das Tanzen und das Singen bei. Menschen sind von Natur aus Imitatoren, wir lernen durch Nachahmung. Als wir in den Lebensräumen, in denen wir einst mit den Tieren zusammen lebten, ihre Stimmen hörten, da haben wir ihre Rhythmen, ihre Klänge, ihre Melodien imitiert und daraus unsere menschliche Musikalität geformt. Auch unsere Sprache entwickelte sich aus dieser Nachahmung.”⁷²⁷

⁷²³ Doris Kolesch: “Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik” in: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln 2003, S. 267– 281, hier: S. 277.

⁷²⁴ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 60.

⁷²⁵ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 61.

⁷²⁶ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 63.

⁷²⁷ Berni Krause, online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-stimmen-der-natur-100.html>, [letzter Zugriff: 29.12.2022].

Dieser Imitationsprozess verläuft in gleicher Weise im menschlichen Leben: Ein Säugling beginnt zu sprechen, indem er die Stimme seiner Eltern imitiert. Das verwirklicht sich durch den Hörsinn, denn “die produzierten Laute des Neugeborenen sind nicht nur biologisch, sondern auch psychisch.”⁷²⁸ In diesem Rahmen kann die Imitationsfähigkeit des Protagonisten sowohl als die Rückkehr zu den ersten Zeiten des Menschen auf der Welt, als auch zu den ersten Tagen des Menschen dargestellt werden.

Durch seine mutierende Stimme fängt er in der Kirche als “der Lektor der sonntäglichen Epistelverkündigung zu arbeiten”⁷²⁹ an. Trotzdem dauert es nicht lange, denn seine Stimme verführt die Frauen, die die Kirche besuchen, um hier eine religiöse Aufgabe zu erfüllen:

“Aber dieser Bestimmung konnte unser Held nicht lange folgen, denn das wundersam warme Reden verstörte die Eschberger Weiber derart, daß ihnen die Andacht vollends abhanden ging. Sobald das Mannkind zu lesen anhub, kam Unruhe in die Evangelienseite. Es grapschte und rutschte auf den Bänken, es raschelten die Sonntagsröcke, die Mieder knackten, Frisuren wurden nachgesteckt, in Gebetbüchern wurde nervös gefingert, Schuhe glitten donnernd von den Kniebrettern, und wie am Totensonntag eine uralte Lamparterin just bei den Epistelworten tot aus der Bank klappte, ahnte auch Kurat Beuerlein, daß Elias’ Stimme die Andacht mehr schmälerte als vermehrte. Einige Burschen schmiedeten gar böse Ränke, wie dem Honigreder, der ihrer Weiber Köpfe so verdreht hatte, das Maul zu zerschlagen sei.”⁷³⁰

Die Stimme des Protagonisten spielt hier eine verführende Rolle, denn der Protagonist kann im Roman als eine Maskerade von Dionysos gesehen werden, der neben dem Gott der Fruchtbarkeit auch der Gott des Rausches, der Ekstase, der Liebelust, der Freude, sowie des Wahnsinns ist. In diesem Sinne assoziieren diese verführten Frauen eigentlich die Mänaden in der Orgie, wo “Wein und genießende Sexualität sich verbinden und die Mänaden in Trance und die Satyrn tanzen.”⁷³¹ Das zeigt eigentlich, dass im Roman die moralischen und religiösen Werte der aufgeklärten Kultur gegenüber dem Dionysischen nicht überleben können.

⁷²⁸ Hellmut K. Geissner: “Imitation und Identität- Was antworten Sie auf die Frage: ‚Wer bist du?‘” in: Kopfermann, Thomas (Hg.): *Das Phänomen der Stimme: Imitation und Identität*, Ingbert 2006, S. 29-39, hier: S. 32.

⁷²⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 66.

⁷³⁰ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 67-68.

⁷³¹ Max Ortner: *Griechisch-römisches Religionsverständnis und Mysterienkulte als Bausteine der christlichen Religion*, Unveröffentlichte Doktorarbeit, Universität Wien 2009, S.85.

Nach dem verstorbenen Balgtreter wird Elias der neue Balgtreter der Kirche. Somit verwirklicht sich sein Traum: Das Spielen der Orgel. Niemand im Dorf “kennt die Orgel so genau wie Elias.”⁷³² Mittels seines hochentwickelten Hörsinns kann er die ganze Orgel auseinanderlegen, putzen und dann wieder problemlos zurückbringen. Er wird der erste Spieler, der das nach Jahrhunderten schaffen kann:

“Vom steten Wetterumschlag, von Trockenheit und Nässe, Ruß und Talg war die Orgel derart kümmerlich verdorben, daß etliche Tasten schon niederhingen, die Kanzellen undicht geworden und die Pfeifen so entsetzliche Heuler ausstießen, als tönten die Posaunen vor Jericho. Das mochte er nicht länger mitanhören, und so trug er Böden und Wände, Balken und Leisten ab, löste die Tasten, Winkelhaken und Zugruten, die Ventile und Konterventile, nahm eine Pfeife nach der anderen aus ihrer Windlade und ging daran, jedes Teil der Orgel vom Staub der hundert Jahre blankzupinseln. Die Empore glich einer Werkstatt, in der ein Schmied, ein Lohgerber und ein Holzschnitzer gleichzeitig schafften. Jeden Griff und jeden Schritt verzeichnete er in säuberlichen Plänen, und nicht das winzigste Leder ging ihm abhanden. Nach Reinigung und Restauration aller Teile machte er sich mit unendlichem Geschick und unbestechlichen Ohren daran, die Register einzustimmen. [...] Zur Frühmesse stand und prangte eine neuerbaute Orgel im Kirchlein.”⁷³³

Elias kennt die Orgel sehr gut, denn er betrachtet sie nicht einfach als einen Musikapparat, da “die Orgel so etwas wie eine Seele besitzen mußte, daß ihr vom Frost weh wurde, wie auch den Menschen vom Frost die Finger beißend werden.”⁷³⁴ Somit zeigt er im Gegensatz zu den rationalen Orgelspielern, dass es eine enge Beziehung zwischen der Seele, den Gefühlen und der Musik gibt.

Nach der Restauration wirkt die Orgel auf die Dorfbewohner; der Orgelklang erweckt seitdem die Emotionen der kaltblütigen Menschen, denn die Musik spricht direkt zu der menschlichen Seele.⁷³⁵ Die dionysische Musik von Elias erscheint hier im Sinne von Zapf als ein imaginativer Gegendiskurs, der einen “*death-in-life* [Zustand]”⁷³⁶ revitalisiert, anders ausgedrückt, die innerweltliche Erstarrung zu einer emotionalen Selbsterneuerung führt. Die Musik von Elias, die sich “der Natur abgelauscht und

⁷³² Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 70.

⁷³³ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 106-107.

⁷³⁴ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 70.

⁷³⁵ Werner, *Konzeption des Genies in Robert Schneiders Schlafes Bruder*, S. 44.

⁷³⁶ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S 37.

abgeschaut“⁷³⁷ entwickelt, beeinflusst zunächst einen der wichtigsten Repräsentanten der Aufklärung tief, was im Roman folgendermaßen zur Sprache kommt:

“Grausig war das Erwachen des Oskar Alder. Beim Präludium besprang ihn teuflische Angst, beim Kyrie beschlugen die Augengläser, beim Gloria glitten die schweißnassen Finger vom Manual, und beim zweiten Gloria – Kurat Beuerlein vergaß hinterher, was vorher gewesen war – befahl ihm Atemenge und er klappte ohnmächtig vom Orgelbock. Zwei frech grinsende Gesichter hoben den Riesen sogleich auf den Bock hinauf, ein eilfertiger Alder fischte nach Sacktüchern, spuckte drauf und betupfte die bläulich schimmernde Beule an des Organisten Stirn. Von da an durfte Elias den Blasebalg nicht mehr treten und von da an wurde Oskars Spiel nicht mehr entschuldigt, denn die neue Orgel verschrie den kleinsten Patzer auf das allerhellste.“⁷³⁸

Die dionysische Musik des Protagonisten wird das Ende der apollinischen Musik von Oskar Alder: Seitdem wird er als “ein unmusikalischer Fallott”⁷³⁹ gesehen. Er kann diese Beschämung nicht mehr aushalten und begeht Selbstmord.⁷⁴⁰ An seine Stelle tritt Elias als ein dionysischer Orgelspieler. Dass Elias nach Oskar Alder der Orgelspieler der Kirche wird, bedeutet das Ende der apollinischen Kultur und die Wiederkehr der Natur. Auf diese Weise wird durch seine imaginative Musik ins Feld der dominanten Kultur eine “kulturelle Vielfalt sowie die Generierung möglicher Alternativen und Variationen”⁷⁴¹ gebracht.

“Elias‘ musikalische Begabung macht ihn in der menschen- und lebensfeindlichen Umgebung des Dorfes [...] zum Aussenseiter.”⁷⁴² Obwohl Elias musikalisch nicht unterrichtet wird, lernt er die Orgel durch seinen Hörsinn selbst, denn sein Hörsinn ermöglicht es ihm, die richtigen Klänge zu finden. Und wenn er in der Kirche seine Musik spielt, entsteht eine warme Atmosphäre, in der die verdrängten Emotionen der aufklärerischen Zuhörer wecken:

“Und Elias jubilierte. Komponierte ein Adagio von so anrührender Zartheit, daß den Bauern die klammkalten Hände plötzlich warm wurden. Figurierte den Choral «Christ lag in Todesbanden» in martialischen

⁷³⁷ Schlösser, “‘Wie kein Meister vor oder nach ihm ...’. Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder”, S. 84.

⁷³⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 108.

⁷³⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 108.

⁷⁴⁰ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 126.

⁷⁴¹ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

⁷⁴² Julia Schröder: “Wer liebt, schläft nicht” in: Rainer Moritz: (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 157-159, hier: 158.

Motiven und endigte schließlich mit einem riesenhaften Postludium, welches er über das Metrum von Elsbeths Herzschnagen aufgebaut hatte. Die Bauern verließen das Kirchlein mit hochgestimmter Seele. Die Musik des Organisten machte ihre sturen Gemüter lammfromm, denn eigentümlicherweise verließ niemand die Kirche vor der Zeit. Es entstand auch nicht die leidliche Drängelei beim Weihwasserstock. Einige taten plötzlich ganz ungewöhnlich vornehm, gaben mit wurstigen Händen elegante Zeichen zum Vortritt und mengten in ihren Gruß – man wird es nicht glauben – Worte nach französischem Klang.⁷⁴³

Diese Wirkung des Hörsinns bemerkt man auch bei dem Helden Odysseus. Wenn Odysseus nach Hause zurückkehren will, lässt er “die Ohren seiner Freunde mit Wachs verschließen und sich selbst an den Mast des Schiffs binden”⁷⁴⁴, damit sie von dem Gesang der Sirenen, den weiblichen Mischwesen, nicht beeinflusst werden und nicht dort bleiben müssen. Wenn er ihre Laute hört, wird sein Herz von ihnen so tief berührt, dass er sich losbinden will.⁷⁴⁵ Ganz ähnlich und in gleicher Weise werden die Einwohner des Dorfes von dem Spiel des Protagonisten beeindruckt, dass sie den kalten und groben Charakter verlassen und sie Exaltation, Energie oder empathische und sympathische Gefühle zeigen. Somit zeigt der Roman Schneiders, dass die Rigidität, Eintönigkeit und Begrenztheit des Apollinischen⁷⁴⁶ mit der dionysischen Musik des Protagonisten verloren gehen, da die Musik hier im Sinne des Dionysischen gleichzeitig Fröhlichkeit, Wohlbehagen und Emotionalität repräsentiert.⁷⁴⁷ Aus der Perspektive von Freud kann die Musik von Elias mit dem Unterbewusstsein identifiziert werden.

“Er spiele zu lang und überhaupt zu laut, mache eine unnötig vertrackte Musik, hieß es im Gasthaus zum Waidmann. Der Unmut erreichte seinen Gipfel, als Elias am Totensonntag mitten im Spiel abriß, um auf diese Weise den jähen Tod darzustellen. Da kroch es den Bauern kalt den Nacken hinab, denn sie verstanden wohl, was er damit hatte anzeigen wollen. So was sei in Eschberg durchaus nicht Sitte, die andächtigen Leut’ derart zu erschrecken, maulte einer.”⁷⁴⁸

⁷⁴³ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 126-127.

⁷⁴⁴ *Odyssee*: Online unter: <https://wiki.bildungsserver.de/weltliteratur/index.php/Odyssee>, [letzter Zugriff: 01.06.2023].

⁷⁴⁵ Vgl. Homer, *Odyssee*, S. 143.

⁷⁴⁶ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 73.

⁷⁴⁷ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 72.

⁷⁴⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 129.

Die Aufklärung kann auch als Wandel vom Chaos zur Ordnung dargestellt werden.⁷⁴⁹ In diesem Rahmen ist die Musik des Protagonisten für die Dorfbewohner kompliziert, denn der Protagonist lässt sie mit seiner Musik emotionell zum “Chaos” vor der aufgeklärten Kultur zurückbringen. Überdies werden die rationalen Dorfbewohner an den Tod erinnert, ein Phänomen gegen das die apollinische Kultur seit tausenden Jahren kämpft.

Goller, der als Musiker für “die Institute der hochedlen und klassischen Künste”⁷⁵⁰ arbeitet, kommt im Dorf an, um alle Orgel des Landes festzustellen und zu berichten.⁷⁵¹ Obwohl er von einem “hochberühmten Cantor gelehrt”⁷⁵² wird, erlebt er einen großen Schock, als er die Musik von Elias zufällig hört:

“Noch nie habe er ein derart genialisches Orgelspiel gehört. Wild und primitiv und doch von so erhabener Größe. Noch nie habe er einen derartig vertrackten Kontrapunkt vernommen. Das sei schlichtweg eine Sache der Unmöglichkeit. Er habe es zuwege gebracht, die vier Choräle der Messe als vierstimmiges Quodlibet zu spielen, ohne auch nur eine Note zu ändern. Das sei rundheraus unmöglich, man müsse ihm unverzüglich die Orgelnoten dieser gewaltigen Composition vorlegen. Er wolle selbige noch einmal prüfen. Dann die Kommunionfuge, die er ja quasi unam fugam gespielt, habe eine derart vulkanische Kraft besessen, wie man sie nirgendwo in der Orgelliteratur finden könne. Im Postludium über den Choral «Christ unser Herr zum Jordan kam» habe er förmlich das Wasser des Jordan stürzen gehört, und die chromatische Verdichtung bei den Worten «erseuffen auch den pittern Todt» sei ihm derart durch Mark und Bein gegangen, daß er sich jetzt noch an seinem Hut festhalten müsse. Ob die Herren nunmehr die Freundlichkeit besäßen, ihm die Partituren aller gespielten Stücke vorzulegen [...]”⁷⁵³

Was Goller von der Musik des Protagonisten sehr beeindruckt, ist, dass dieser solch eine großartige Musik improvisiert spielen kann. Als ein Repräsentant der apollinischen Kultur lernt Goller die Musik durch Noten. Aber bei dem Spiel des Protagonisten auf dem Orgelfest bemerkt er, dass das nicht richtig ist: “Goller, der sich um keinen Preis in Trance hatte verbringen lassen, wenngleich er sich immer wieder in den Unterarm kneifen mußte, [...] verfluchte seinen alten Lehrmeister, den

⁷⁴⁹ Vgl. Paglia, *Sexual Personae*, S. 75.

⁷⁵⁰ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 176.

⁷⁵¹ Vgl. Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 176.

⁷⁵² Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 178.

⁷⁵³ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 177-178.

hochberühmten Cantor Rheinberger, [...].”⁷⁵⁴ Diese angeborene Fähigkeit des Elias konkretisiert eigentlich die Dekonstruktion der Aufklärungsideale.

Dank Goller nimmt Elias an einem Orgelfest teil, in dem die Organisten die Musikstücke ohne Vorwissen spielen. Außer Elias sind alle Organisten musikalisch gebildet, daher können sie die Noten der Stücke lesen. Als er an der Reihe ist, um sein Stück vorzutragen, äußert er, dass er keine Noten lesen kann:

“«Ich kenne die Melodie dieses Kirchenliedes nicht», flüsterte ihm Elias aufgewühlt ins Ohr. «Man muß es mir vorspielen, dann erst vermag ich zu extromini ... extrompir ... extro ... ministrieren».”⁷⁵⁵

Die Zuhörer zeigen ihr Ungenügen gegenüber ihm, denn sie repräsentieren die aufgeklärte Kultur. “In dieser Perspektive, die ein oppositionelles Verhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit behauptet, wird der Schrift ein kulturstiftender Vorrang gegenüber der Stimme zugeschrieben.”⁷⁵⁶ Denn die Stimmen wirken in dem Verdacht verführerisch, genau wie bei den Zuhörern im Fest:

“Die beiden Kerle an den Bälgen zogen noch mitleidige Fratzen bezüglich Elias’ äußerer Erscheinung, da donnerte ein so gewaltiger Fortissimolauf von der Tiefe der Tastatur in die Höhe, daß sie meinten, die Orgel breche auseinander. Der Lauf riß ab, Elias schöpfte Atem und setzte zu einem noch gewaltigeren Fortissimo an, dieses Mal in Kombination mit einer brüllend hinabstürzenden Pedalbaßlinie. Als er zum dritten Mal Atem geschöpft, ließ er das Figurenwerk abermals aufbrausen, wobei er die Baßlinie auf die Hälfte des vorigen Wertes diminuierte, also mit einer nahezu unmöglichen Fußgeschwindigkeit über das Pedal hinwegfegte. Der Lauf endete in einer schmerzverrissenen Harmonisierung der beiden ersten Takte des Chorals, dann würgte der Organist die Musik derart unmotiviert ab, als seien ihm die Hände plötzlich vom Manual gerutscht. [...] Dergestalt wollte er darlegen, wie man sich gegen den Tod aufzulehnen habe, gegen das Schicksal, ja gegen Gott. Der Tod als jähes Schweigen, als unerträgliche Pause. Und der gedemütigte Mensch, wie er aufschreit im sinnlosen Gebet. Wie er sich das Hemd wegrißt, wie er sich die Haare rauft, wie er irr zu fluchen anhebt, und wie er doch immer zu Boden geworfen wird. Denn alles Aufbegehren nützt nichts.”⁷⁵⁷

Die Demütigung seines Aussehens von dieser zivilisierten Gesellschaft assoziiert den Gott Dionysos, der wegen seiner Bekleidung in Theben verspottet wird. Das

⁷⁵⁴ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 197.

⁷⁵⁵ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 188.

⁷⁵⁶ Schulz, *Hören als Praxis*, S. 12.

⁷⁵⁷ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 189-190.

Orgelspiel des Protagonisten in diesem Roman, das als “unmenschliche Weise”⁷⁵⁸ beschrieben wird, wirkt wie eine Trance in der Orgie: “Er hatte die Menschen unter Hypnose gebracht”⁷⁵⁹ und “im nachhinein wußte niemand zu sagen, wie lange Elias Alder wirklich gespielt hatte.”⁷⁶⁰ Elias gebraucht seine Musik als eine Botschaft⁷⁶¹ an die einseitig denkenden Dorfbewohner:

“Nach diesem irrsinnigen Beginnen, diesen Kaskaden unglaublicher Verzweiflung, schien die Musik zu erlöschen, wenngleich der Zorn hie und da wieder aufflackerte und ein bizarres Feuer aus noch nie gehörten Harmonien entfachte. Elias ließ eine Registerkombination nach der anderen zurückspringen, die Klänge wurden immer weicher, und schließlich versank die Musik in einem sinistren, lang umspielten und kaum zu identifizierenden Moll. Damit gedachte Elias die vollkommene Resignation der menschlichen Kreatur auszudrücken: Am Boden lag er, vergangen alle Hoffnung, die Erde um ihn erfroren.”⁷⁶²

“Elias entflieht in der Musik der Todesnähe, sie wird für ihn zum Ausdrucksmittel des Lebens.”⁷⁶³ Somit drückt der Roman durch dieses Konzept des Helden die Unzerstörbarkeit der Natur und die Hilfslosigkeit des Menschen gegenüber der Natur aus:

“Allmählich begriffen die so erschrockenen Zuhörer die Botschaft des Organisten. Nein, der da oben machte nicht bloß Musik, er predigte. Und was er predigte, war von kalter, glasklarer Wahrheit. Für Augenblicke schien es dem Eschberger Bauern gelungen, die Geister dieser mannigfaltigen Menschen in einen einzigen Geist zu verschmelzen. Denn es entstand im Dom eine derart unheimliche Stimmung, als ahnten das Kind und der Greis zu gleicher Zeit: Der Tod ist in diesen Mauern, und der Schlaf, sein Gefährte, wird dich zudecken. In den Gesichtern der Menschen stand plötzlich Wahres zu lesen. Die Masken waren herabgeschmolzen und ein numinos Stilles lag auf jedem Antlitz, und an den Zügen konnte man ergründen, auf welche Weise jeder mit der Stimme des Todes fertigzuwerden suchte. Welch ein Schauspiel der Hilfslosigkeit!”⁷⁶⁴

Das Reagieren der Zuhörer gegenüber der dionysischen Musik des Protagonisten konkretisiert die Hilfslosigkeit der Kultur gegen die Natur. Trotz der tausende Jahre

⁷⁵⁸ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 189.

⁷⁵⁹ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 194.

⁷⁶⁰ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 195.

⁷⁶¹ Vgl. Durrani, “Non-Verbal Communication in Robert Schneider’s Novel *Schlafes Bruder*”, S. 227.

⁷⁶² Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 191.

⁷⁶³ Schmeink, *Hypnos und Thanatos*, S. 56.

⁷⁶⁴ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 192-193.

dauernden Verdrängungen ist die apollinische Kultur machtlos gegenüber einer kleinen Wirkung der Natur. Die Natur setzt unter jeder Bedingung ihre Dynamik fort.

In diesem Zusammenhang verkörpert der Protagonist den imaginativen Gegendiskurs, denn er überlebt mit seiner genialen musikalischen Begabung in einer zivilisierten Gesellschaft. Jeder aufklärerische Dorfbewohner wird von seiner Musik bezaubert und hypnotisiert bzw. fühlt sich in Trance. Das heißt, dass die Musik im Roman Schneiders eine gegendiskursive Funktion hat, die als ein dynamisches Prinzip gegenüber der zivilisierten Gesellschaft steht.

Während seines Spiels trifft er eine Entscheidung, da Elsbeth für ihn eine unmögliche Liebe wird: Selbstmord begehen. Elias bemerkt, dass man im Schlaf nicht lieben kann, denn „Schlaf und Tod“⁷⁶⁵ werden als Brüder bezeichnet, bei dem es „vermutlich sich um die griechische Mythologie, in der nach Hesiod und Homer Schlaf und Tod die Zwillingssöhne der Nacht handelt.“⁷⁶⁶ In dieser Weise überwindet der Roman den Selbstzweck der Aufklärung, die „Furcht vor dem Tode zu beseitigen.“⁷⁶⁷ Nach dem Orgelfest kehrt Elias nicht ins Dorf zurück. Er geht an den Fluss und isst Kräuter, die ihn wachhalten werden. Somit schläft er tagelang nicht, was zum Tod führt. Elias repräsentiert das Chthonische, daher wird er von seinem Freund Peter im Wald begraben und dann mit Pflanzen bedeckt. Dass er sich selbst tötet, steht den Idealen der apollinischen Kultur gegenüber. In diesem Zusammenhang konkretisiert sein Tod die Dynamik der Natur.

4.3. *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* als reintegrativer Interdiskurs

Im „reintegrativen Interdiskurs“, dem dritten Schritt in Zapfs Modell, prallen die Elemente der beherrschenden Kultur mit dem „kulturell Ausgegrenzte[n]“⁷⁶⁸ aufeinander. In diesem Zusammenhang gilt dieser Schritt als der Schnittpunkt der Repräsentanten von Kultur und allen Elementen und Ebenen, die von der Kultur ausgegrenzt werden.

Wenn der Roman *Das Parfum* im Hinblick auf den „reintegrativen Interdiskurs“ betrachtet wird, ist es ersichtlich, dass die Stadt Paris und die Bewohner, welche im

⁷⁶⁵ Schneider, *Schlafes Bruder*, S. 10.

⁷⁶⁶ Schmeink, *Hypnos und Thanatos*, S. 47.

⁷⁶⁷ Thomas Macho: *Todesmetaphern*, Frankfurt a. Main 1987. S. 251.

⁷⁶⁸ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 35.

Nietzscheanischen Sinn das Apollinische und das Patriarchale, das Diktatorische und das Herrische aus der Perspektive von Adorno und Horkheimer und die Hochkultur im Sinne Bachtins repräsentieren, mit dem Protagonisten, der der Repräsentant des Dionysischen, des Matriarchales, des Verdrängten, des Marginalen und der Volkskultur ist, zusammenstoßen. Dieser Zusammenstoß führt zur Geburt, zum Tod oder auch zur Wiedergeburt, anders ausgerückt, zur Kreativität.

Dass der Gestank in *Das Parfum* als Repräsentant der Natur in der apollinischen Stadt Paris ein dominantes Element ist, zeigt den ersten Zusammenprall der Gegensätze, was später zur Zerstörung der Ordnung der apollinischen Gesellschaft führt. Mit der Geburt des dionysischen Protagonisten verliert seine Mutter, die als Vertreterin der zivilisierten Kultur codiert ist, ihr Leben. Der Zusammenstoß des Dionysischen und Apollinischen bringt in dieser Weise den symbolischen Tod. Im Sinne von Zapfs Modell bilden der symbolische Tod der Mutter und die Geburt der Protagonisten einen reintegrativen Interdiskurs, da das “Verdrängte mit dem kulturellen Realitätssystem”⁷⁶⁹ zusammengeführt wird, was “auf der Handlungsebene [...] in die Katastrophe führt”, aber “auf einer symbolischen Ebene als Moment der Regeneration und der Wiedergewinnung von Kreativität”⁷⁷⁰ bezeichnet werden kann.

Der Protagonist Grenouille ist mit der Geruchlosigkeit und einem hochentwickelten Geruchssinn geboren. Wegen seiner Geruchlosigkeit will er mehrmals von der zivilisierten Gesellschaft getötet werden, denn diese hat Angst vor ihm. Durch seinen genialen Riechsinn kann er aber für sich in der apollinischen Gesellschaft einen Platz finden. Auf diese Weise findet er Anerkennung, infolgedessen stellt er wirkungsvolle Parfums her und kann die Lage des Parfummarkts in Paris verändern. In diesem Rahmen prallen Angst und Befreiung sowie Zerstörung und Reintegration aufeinander.

Der Protagonist macht im Zentrum der Aufklärung ohne Formel oder Messapparate, d.h. mit nicht-rationalen Mitteln und Methoden geniale Parfums, die den aufgeklärten Parfümeuren früher nie gelingen konnten. Das verweist auf das Ende des

⁷⁶⁹ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 71.

⁷⁷⁰ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 71.

apollinischen Auges und die Wiederkehr der Nase. Damit wird auch auf dieser Ebene ein Zusammenprall zweier verschiedener Wertsysteme ins Spiel gebracht.

Grenouille tötet zahlreiche jungen Frauen, um ihre körperlichen Düfte zu bekommen und einen Eigenduft für sich selbst zu machen. Die Mordfälle können nicht verhindert werden und sie erregen in der zivilisierten Gesellschaft Unwillen und Unbehagen. Der hegemoniale Diskurs und der imaginative Gegendiskurs werden auf der Handlungsebene zusammengeführt und somit findet ein katastrophisch-regenerativer Interdiskurs statt.

Auch bei der Hinrichtungstag des Protagonisten kann eine reintegrative Ebene festgestellt werden, da die Bewohner durch sein Parfum in Trance geraten; hier entsteht eine karnevaleske Szenerie im Sinne Bachtins, bei der alle Werte umgewertet werden.

Durch das Parfum des Protagonisten ergibt sich am Hinrichtungstag in der zivilisierten Gesellschaft eine seelische Reinigung; der Rachedurst ist verloren gegangen und eine große Sympathie und Liebe werden an den Protagonisten gewendet. Es geht um hier die Zusammenführung der Welt der Konventionen und der "imaginativen Gegenwelt"⁷⁷¹. "Der wiederhergestellte Zusammenhang von Kultur und Natur" schafft somit einen neuen Blick auf das menschliche Leben und "erneuert [...] die kulturelle und literarische Kreativität."⁷⁷²

Am Ende des Romans mutiert der Protagonist mit seinem Parfum in den Augen der Bewohner zu einem Engel. Infolgedessen wird er im Zentrum der Aufklärung von der apollinischen Gesellschaft in Teilchen zerlegt und dann aufgefressen. Die Ermordung des Protagonisten in dieser Weise erinnert auf intertextueller Ebene an den Gott Dionysos und repräsentiert somit den Tod und die Wiedergeburt.

Wie in *Das Parfum* erscheinen im Roman *Schlafes Bruder* auch viele Komponenten, die zu der dritten Funktion des Modells zugeordnet werden können. Diese bringen die Gegensätze wie Geburt, Tod, Wiedergeburt, Katharsis, Katastrophe, Reintegration, Zerstörung zusammen.

In *Schlafes Bruder* kommt der dionysische Protagonist in einem apollinischen Dorf auf die Welt. In diesem Rahmen ist das Dorf der Schnittpunkt "der gegendiskursiven

⁷⁷¹ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁷⁷² Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 37.

Inszenierung und des kulturellen Machtsystems“⁷⁷³. Mit der Geburt Elias‘ ergibt sich ein sichtliches Unbehagen und eine bemerkenswerte Angst in seiner Familie. Nach seiner Geburt verliert seine Mutter die Lebensfreude, denn aufgrund der Stimme und aufgrund des Körpers des Protagonisten steht diese Figur dem Konventionellen gegenüber. Die Geburt des dionysischen Protagonisten führt daher zum Verlust der Lebensfreude der Mutter. Der integrativer Gegendiskurs findet hier statt, indem zwei Pole, Natur und Kultur, zusammengebracht werden. Aufgrund der Zusammenführung von gegensätzlichen Zuständen wird “eine symbolische Selbsterneuerung der Kultur”⁷⁷⁴ angedeutet.

Elias wird mit einer außergewöhnlichen Stimme und einem hochentwickelten Hörsinn geboren. Und im fünften Jahr mutiert sein Körper zum erwachsenen Körper. Aufgrund dieser Eigenschaften wird er in der zivilisierten Gesellschaft ausgegrenzt. Aber sein Hörsinn ermöglicht es ihm, in der Kirche zu arbeiten, infolgedessen spielt er in der Kirche die Orgel und somit findet er im Nachhinein Anerkennung in der Gesellschaft. Das repräsentiert den Zusammenstoß der Gegensätze wie Angst/Befreiung und Zerstörung/Reintegration.

Durch seinen genialen Hörsinn kann der dionysische Protagonist unter den apollinischen Dorfbewohnern leben. Somit wird er nicht nur in die Gesellschaft reintegriert, sondern es entsteht eine kreative Erneuerung in der Musik. Diese kreative Erneuerung führt zunächst zum Tod des apollinischen Orgelspielers Oskar Alder und dann am Ende des Romans zu seinem Tod. Der reintegrative Interdiskurs findet durch die Zusammenführung der Welt der Konventionen und der “imaginativen Gegenwelt”⁷⁷⁵ der Musik statt. Die “Wirkung der dionysischen Musik”⁷⁷⁶ fungiert an diesem Punkt als ein Instrument, das den hegemonialen Diskurs mit dem imaginativen Gegendiskurs reintegriert.

Die musikalische Kreativität des Protagonisten verändert nicht nur die Ordnung der Kirche, sondern beeindruckt auch die Emotionen der Dorfbewohner: ihr kalter, grober und liebloser apollinischer Charakter verwandelt sich mit seiner Musik in eine

⁷⁷³ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 70.

⁷⁷⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 73.

⁷⁷⁵ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁷⁷⁶ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 70.

lebensfrohe, empathische und sympathische Persönlichkeit. In diesem Zusammenhang führt die Zusammenführung der “gegendiskursiven Inszenierung”⁷⁷⁷ und des dominanten Diskurses zu “dem Rückgang auf das Vorgängige”⁷⁷⁸, d.h. zu “dem Recycling”⁷⁷⁹ der vergessenen Emotionen, was als reintegrativer Gegendiskurs ausgemacht werden kann.

Die unmögliche Liebe des Elias an Elsbeth verursacht in seinem eigenen Leben die Zerstörung seiner Lebensfreude. Elsbeth baut ein anderes Leben auf, indem sie einen anderen Mann, der das Konventionelle repräsentiert, heiratet. Das stellt symbolisch den Tod und die Wiedergeburt dar.

Am Ende des Romans begeht dieser als Antiheld konzipierte Protagonist Selbstmord, da er wegen seiner unmöglichen Liebe nicht mehr leben will. Als Ort und Weise wählt er die Natur bzw. das chthonische Prinzip, das sich auf die Erde und die Flüssigkeit bezieht und somit die Natur assoziiert. In diesem Rahmen kehrt er nicht nach Hause zurück, sondern er geht in den Wald an den Fluss, isst dort Kräuter und verdammt sich selbst zur Schlaflosigkeit, was ihn schließlich zum Tod führt. Er wird dann von Peter begraben. Die Todesart des Protagonisten deutet auf die fundamentale Korrelation zwischen der Erde und Weiblichkeit an und somit steht sie dem Apollinischen gegenüber. An diesem Punkt wird nicht der Himmel, sondern die Erde verehrt. Er kehrt auf diese Weise wieder zur Natur, sodass sein symbolischer Tod an die Zyklen der Natur erinnert.

Obwohl die Zusammenführung der gegensätzlichen Zustände und verschiedenen Diskurse als katastrophisch und konfliktbeladen erscheinen, bedingen sie sich und wirken gegenseitig aufeinander. In diesem Rahmen fungieren die literarischen Texte als eine Szenerie, in der “die kulturelle Realwelt” und ihre “imaginative Gegenwelt”⁷⁸⁰ als Alternative zum Vorschein gebracht werden. Auf diese Weise werden die totalisierenden Denksysteme dekonstruiert, was die Regeneration sowohl im kulturellen als auch im literarischen Feld mit sich bringt.

⁷⁷⁷ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 36.

⁷⁷⁸ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 37.

⁷⁷⁹ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 37.

⁷⁸⁰ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurde der Wandel des Helden-Konzepts in den postmodernen Romanen *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* im Hinblick auf die Sinne “Riechen” und “Hören” bearbeitet. Dazu wurde als theoretischer Ansatz das triadische Funktionsmodell der *Literatur als kulturelle Ökologie* von Hubert Zapf verwendet.

Im ersten theoretischen Kapitel wurde das Konzept des Heros hinsichtlich des Selbsterkenntnisprozesses des Menschen behandelt. Es wurde dargestellt, wie der Held archetypisch im kollektiven Gedächtnis verankert ist. Festgestellt wurde in diesem Rahmen, dass es eine enge Beziehung zwischen dem Archetypus des Helden und der Entwicklung der menschlichen Selbsterkenntnis und des Bewusstseins gibt. Dazu wurden die Studien *The Origins and History of Consciousness* und *The Great Mother* von Erich Neumann sowie *Sexual Personae* von Camille Paglia verwendet, die den Zustand der Menschheit in der vorrationalen Ära aus psychoanalytischer Sicht untersuchen. Somit wurde festgelegt, dass das Helden-Konzept auf das Ich-Bewusstsein des Menschen sowie die Vernunft ausgerichtet ist. Das Helden-Konzept in diesen Ausführungen ist männlich codiert. Das bedeutet, dass das Männliche mit Jagd und Kampf in Verbindung gebracht wird. In diesem Rahmen wurde bemerkt, dass das Heldenkonzept eine Folge der psychologischen Befreiung des Menschen aus dem Unbewussten darstellt; dies macht den Helden zum “archetypische[n] Vorläufer der Menschheit.”⁷⁸¹ Infolgedessen erscheint der Heros als derjenige, der die Natur und ihre Prinzipien überwindet und Wissen und Kultur bringt, was mit dem Projekt der Aufklärung in Beziehung gebracht werden kann. Es wurde festgehalten, dass der Heros auf symbolischer Ebene mit Bewusstsein, Vernunft, Maskulinität, Patriarchat und Kultur und dem Auge als Organ der Rationalität verknüpft wird. Dies führt dazu, dass alles, was der Aufklärung widerspricht, mit dem Unterbewusstsein, der Natur, der Frau sowie dem Matriarchat in Verbindung gebracht wird.

Im zweiten theoretischen Kapitel wurde der Begriff der Postmoderne behandelt. Es wurde festgehalten, dass die Postmoderne als ein Gegenentwurf zur Aufklärung entstanden ist. Mit anderen Worten, die Postmoderne lehnt die Repräsentanten der

⁷⁸¹ Stein: *Individuation*, zitiert nach Meier, *Der klassische, gebannte und negative Held*, S. 3.

Aufklärung ab. Diese Haltung ist allerdings bereits bei drei Denkern vorzufinden: Schopenhauer, Nietzsche und Freud. Es wurde somit bemerkt, dass die postmoderne Literatur das Ende des traditionellen Heros und die gleichzeitige Entstehung des Antihelden als ein Gegenentwurf bedeutet. Auf diese Weise mutiert die traditionelle Heldfigur in dem postmodernen Roman zu einer ordinären, passiven, trägen, lächerlichen, langweiligen bzw. absurden Figur, d.h. zum Antihelden, der mit hochentwickelten Begabungen oder körperlichen sowie geistigen Behinderungen geboren wird. Es wurde auch festgehalten, dass die postmoderne Literatur der Raum ist, in dem das Sehen seine Priorität als primäre Wahrnehmungsweise des aufgeklärten Weltbildes verliert. Überhaupt ist von einem Verlust eines bestimmten Sinnes die Rede, denn vielmehr tritt die Einheit der Sinne in den Vordergrund. Ausgehend davon wurde festgestellt, wie die postmoderne Literatur auf fiktionaler Ebene einer Rückkehr zu der Zeit einer vorrationalen Ära inszeniert.

Im dritten Kapitel ging es um den theoretischen Ansatz der vorliegenden Arbeit: Die Literatur als kulturelle Ökologie: Das triadische Funktionsmodell von Hubert Zapf. Es wurde festgestellt, dass das Modell von Hubert Zapf gegensätzliche Zustände, verschiedene Diskurse oder Theorien in drei Schritten zusammenführt. Es wurde somit gezeigt, dass das triadische Funktionsmodell von Zapf die literarischen Texte als ein Feld betrachtet, in dem sich unterschiedliche Denksysteme und diskursive Stränge treffen können. In diesem Rahmen wird die Literatur zu einem Ort, in dem die Gegensätze zusammenstoßen und somit eine kulturelle sowie literarische Produktivität entsteht. Dieses Kennzeichen des Modells entspricht dem pluralistischen Charakter der Postmoderne. Das bedeutet, dass in der postmodernen Literatur auch ein ökologisches Denken vorherrscht; sowohl das Modell als auch die Postmoderne lehnen einseitige Deutungssysteme ab.

Im vierten Kapitel wurden die Romane *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* im Hinblick auf die Sinne "Riechen" und "Hören" analysiert, indem das Funktionsmodell von Hubert Zapf verwendet wurde. Im ersten Abschnitt wurde der kulturkritische Metadiskurs als der erste Schritt des Modells bearbeitet. In diesem Rahmen wurden die Darstellungen des kulturellen Realitätssystems in *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* festgestellt und aus einer kulturkritischen Perspektive zum Vorschein gebracht. Es wurde

festgestellt, dass das kulturelle Realitätssystem die Repräsentanten der aufgeklärten Kultur beinhaltet. In diesem Rahmen wurde demonstriert, dass die totalitären Denksysteme, die sich auf Logozentrismus und Anthropozentrismus beziehen, den hegemonialen Diskurs vertreten. Der dominante Diskurs stellt auf diese Weise die Charaktere, die Handlungen, die Elemente oder Symbole dar, die sich auf das Bewusstsein, die Vernunft, Weisheit, die Männlichkeit, die patriarchale Ordnung beziehen. Es wurde illustriert, dass auf der Ebene des kulturkritischen Metadiskurses das Sehen bzw. das Auge kritisch in den Blick genommen wird. Die Repräsentationen des „kulturellen Machtsystem[s]“⁷⁸² werden durch den Sehsinn ausgedrückt. Die im hegemonialen Diskurs erläuterten Handlungen und Figuren stehen der postmodernen Haltung und dem Konzept des Antiheroismus gegenüber. Denn das Auge sowie das Sehen vertreten die Wirklichkeitsobsession der apollinischen Kultur im Sinne Nietzsches, was in der Postmoderne grundsätzlich in Frage gestellt wird. Somit dient das Sehen zur Entfernung von den Gefühlen, der Seele bzw. dem Unterbewusstsein. In diesem Rahmen werden die Gefühle und Seele dabei nicht in Betracht gezogen, es wird nur aus optischer Sicht auf das Aussehen fokussiert, sodass der Mensch aus einseitiger Perspektive kategorisiert wird.

Im zweiten Schritt wurden die Romane als ein Feld der „imaginativen Gegenwart“⁷⁸³ gelesen. Es wurde festgestellt, dass die Romane mit dieser gegendiskursiven Funktion die Gegenteile der dominanten Kultur inszenieren. Es wurde somit bemerkt, dass in den „symbolischen Gegenwelten“⁷⁸⁴ das Unterdrückte, das Unterbewusstsein, die Frau, die matriarchale Ordnung, die Feminität, die Natur als Alternative zum „zivilisatorischen Realitätssystem“⁷⁸⁵ dargestellt werden. Die postmoderne Literatur erscheint selbst als Alternative gegenüber der Literatur der Aufklärung, indem sie zwischen archaischen und gegenwärtigen Figuren oder Handlungen schwanken. Es wurde festgestellt, dass die als archaisch betrachteten Sinne „Riechen“ und „Hören“ den Gegenpol des Sehens repräsentieren und als Kategorien fungieren, anhand derer die postmodernen Protagonisten der Romane als Antihelden zur

⁷⁸² Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 70.

⁷⁸³ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁷⁸⁴ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 75.

⁷⁸⁵ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

Geltung kommen. Ausgehend vom Geruchs- und Hörsinn der betreffenden Protagonisten wurde festgestellt, dass die Antihelden der postmodernen Literatur die Welt und Umwelt anders als die „apollinischen“ Helden wahrnehmen. Es wurde auf diese Weise konstatiert, dass der Geruchssinn und Hörsinn auf symbolischer Ebene die Ablehnung des Weltbilds der Aufklärung darstellen. Die postmoderne Literatur zeigt sich somit als ein Raum, in dem unterschiedliche Weltbilder vorherrschen können.

Im dritten Abschnitt wurden *Das Parfum* und *Schlafes Bruder* hinsichtlich des reintegrativen Gegendiskurses analysiert, der in den beiden Romanen verankert ist. Es wurde gezeigt, wie die gegensätzliche Denk- und Deutungssysteme zusammenstoßen und wie dieser Zusammenstoß in den Romanen inszeniert wird. Das Zusammenstoßen der Gegensätze bedeutet in diesem Sinne des triadischen Modells von Zapf, dass „die kulturelle Realwelt“⁷⁸⁶ mit der „imaginativen Gegenwelt“⁷⁸⁷ zusammengeführt wird, was bei den Elementen des hegemonialen Diskurses auch die Darstellungen des imaginativen Gegendiskurs zur Geltung bringt. „Das kulturell Ausgegrenzte“⁷⁸⁸ wird durch die Charakterisierung und Konzipierung des Antihelden in dem „zivilisatorischen Realitätssystem“⁷⁸⁹ zum Vorschein gebracht. Es konnte festgestellt werden, dass die gegensätzlichen Situationen oder Diskurse aufeinander zerstörerisch wirken und zu den symbolischen Todesszenen führen können. Dabei bringt in beiden Romanen vor allem der Selbstmord der beiden Protagonisten diese Zerstörung zum Tragen. Das führt zur Dekonstruktion der als totalitär zu bezeichnenden Systeme, was als grundsätzliches Merkmal der postmodernen Haltung beschrieben werden kann. Auf diese Weise zeigen diese beiden Romane, dass Literatur auf fiktionaler bzw. symbolischer Ebene das Potenzial der kulturellen Regeneration zur Verfügung stellen kann.

⁷⁸⁶ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 74.

⁷⁸⁷ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁷⁸⁸ Zapf, *Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 69.

⁷⁸⁹ Zapf, *Kulturökologie und Literatur*, S. 34.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*, Leipzig 1994.

Süskind, Patrick: *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*, Zürich 1985.

Sekundärliteratur:

Adam Biborka: *Sinneswahrnehmung und soziale Aspekte: Motivvergleich in Robert Schneiders Schlafes Bruder und Patrick Süskinds Das Parfum*, Saarbrücken 2008.

Adams, Jeffrey: "Narcissism and Creativity in the Postmodern Era: The Case of Patrick Süskind's *Das Parfum*", in: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 75:4, 2010, S. 259-279.

Ajouri, Philip: *Literatur um 1900: Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus*, Berlin 2009.

Arslan, Nilüfer: *Postmodern Edebiyat Bağlamında Patrick Süskind'in Koku Adlı Romanı*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 2006.

Bachofen, Johann Jacob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer Religiösen und rechtlichen Natur*, Basel 1948.

Bachtin, Michael: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, 7. Auflage, Frankfurt am Main 2018.

Badura, Bozena Anne: "Der Duft der postmodernen Gesellschaft: Hochmut und Narzissmus in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*", in: Badura, Bozena Anne/ Kreuzer, Tillmann F. (Hg): *Superbia- Hochmut und Stolz in Kultur und Literatur*, 2014, S. 113-139.

Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*, Michigan 1995.

Baumann, Zygmunt: *Postmodernity and its Discontents*, New York 1997.

Behrens, Roger: *Postmoderne*, Hamburg 2014.

Bertens, Hans: "Die Postmoderne und ihr Verhältnis zum Modernismus: Eine Übersicht", in: Kamper, Dietmar/ Reijen, Wilhelm van (Hg.). *Die unvollendete Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main 1983, S. 46-98.

Best, Steven/ Kellner, Douglas: *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, London 1991.

Betcher, William/ Pollack, William: *Die Ferse des Achilles: Vom antiken Heldenmythos zum neuen Männerbild*, München 1995.

Beutin, Wolfgang/ Ehlert, Klaus/ Emmerich, Wolfgang/ Hoffacker, Helmut/ Lutz, Bernd/ Meid, Volker/ Schnell, Ralf/ Stein, Peter/ Stephan, Inge: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3. Auflage, Stuttgart 1989.

Bolay, Ann-Christin/ Schüter, Andreas: „Faszinosum Antiheld“, in: *Helden. Heroes. Héros*, 01.03.2015 Online unter: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10871/datastreams/FILE1/content>, [letzter Zugriff: 23.09.2022].

Butterfield, Bradley: “Enlightenment's Other in Patrick Süskind's *Das Parfum*: Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 32, No. 3, 1995.

Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*, 5. Auflage, Berlin 2019.

Civelekoğlu, Funda: *Archaic Structure as imaginative Counter-Discourse*, *Dergipark, Cilt: 24, sayı: 1*, 2011, S. 1-12.

Cizenel, Sbylle: *Der “Fall“ Grenouille Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 1993.

Corbin, Alain: *Pesthauch und Plütenduft: Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin 1985.

Drommer, Günther: “Genie zum Fürchten”, Rez. zu *Schlafes Bruder*, in: Rainer, Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 148-50.

Durrani, Osman: “Non-Verbal Communication in Robert Schneider’s Novel *Schlafes Bruder*” in: William, Arthur Ed. (Hg.): *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*, Bern 1996.

Eco, Umberto: *Gündelik Yaşamdan Sanata*, İstanbul 2014.

Eco, Umberto: *Nachschrift zum Der Name der Rose*, 8. Auflage, München 1987.

Everding, August: “Laudatio auf Robert Schneider”, in: Rainer Moritz (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 31-36.

Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890 – 1933*, Stuttgart 1998.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983.

Franken, Franziska: *Vergnügen und Reflexion: Doppellektüren postmoderner Romane*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Westfälische-Wilhelms Universität, Münster 2013.

Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main 1975.

Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig/Wien 1917.

Friedl, Gerhard: *Robert Schneider: Schlafes Bruder*, Paderborn 2001.

Geissner, Hellmut K.: "Imitation und Identität- Was antworten Sie auf die Frage: ‚Wer bist du?‘" in: Kopfermann, Thomas (Hg.): *Das Phänomen der Stimme: Imitation und Identität*, Ingbert 2006, S. 29-39.

Goedert, Georges: "Nietzsche und Schopenhauer" in: Behler, Ernst/Montinari, Mazzino, u.a, Nietzsche-Studien: Band 7: *Aneignung und Umwandlung*, New York/Berlin 1978.

Göncüoğlu, Önder: "God oder Beast: Patrick Süskind's Anti-Hero Jean-Baptiste Grenouille in *Parfume: The Story of a murderer*" in: Çetiner-Öktem, Züleyha (Hg.): *Mythmaking across Boundaries*, Newcastle 2016, S. 219-231.

Gray, Richard T.: *The Dialectic of "Enscenment": Patrick Süskind's Das Parfum as Critical History of Enlightenment Culture*, Publication of the Modern Language Association of America, Vol. 108, No: 3, 03.05.1993, S. 489-505.

Gruß, Melanie: *Wissen, Sinne, Emotionen – Synästhesie als Projektionsfläche zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Forum für Leipziger Promovierende Band 3, Heft 2 (2011). S. 83–106.

Güven, Emre Bekir: *Postmodern Roman ve Filmde Medyalararasılık*, Nichtveröffentlichte Doktorarbeit, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2021.

Haeckel, Ernst: "Über die Entwicklungstheorie Darwins", Vortrag auf der 38. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in Stettin - Amtlicher Bericht, in: Schmidt, Heinrich (Hg.): *Ernst Haeckel. Gemeinverständliche Werke: Vorträge und Abhandlungen*, Leipzig/Berlin 1924, S. 3-32.

Hackl, Erich: "Laudatio auf Robert Schneider" in: Moritz, Rainer (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 48-55.

Hassan, Ihab: "Pluralismus in der Postmoderne" in: Kamper, Dietmar/ Reijen Wilhelm van (Hg.): *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt am Main 1983, S. 157- 184.

Harvey, David: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge 1992.

Hoff, von den Ralf/ Asch Ronald G./ Aurnhammer, Achim/ Bröckling, Ulrich, Korte, Barbara/ Leonhard, Jörn/ Studt, Birgit: *Helden – Heroisierungen – Heroismen: Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs*, Helden. Heroes. Héros: E-Journal zu Kulturen des Heroischen, Januar 2013, online unter: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/10877>, [letzter Zugriff: 28.09.2022] S. 7-14.

Homer: *Odyssee*, 2. Auflage, Berlin/Weimar 1976.

Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, 16. Auflage, Frankfurt am Main 2006.

Huyssen, Andreas: "Postmoderne- eine amerikanische Internationale?" in: Huyssen, Anderas/ Scherpe, Klaus R. (Hg.). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels* 1986, S. 13-45.

Immer, Nikolas/ Marwyck, Mareen: *Ästhetischer Heroismus Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Berlin 2013.

Jacobson, Manfred R.: *Patrick Süskind's Das Parfum: A Postmodern Künstlerroman*, *The German Quarterly*, Vol. 65, No. 2, (Spring, 1992), S. 201-211.

Jamme, Christoph: "Mythos zwischen Sprache und Schrift" in: Görner, Rüdiger/ Nicholls, Angus (Hg.): *In the Embrace of the Swan: Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory*, Berlin/New York 2010, S. 12-28.

Jansen, Martina: *"Das Parfum" und das Böse: Patrick Süskinds Protagonist Jean Baptiste Grenouille*, Aachen 2012.

Jung, Carl Gustav: *Archetyp und Unbewusstes*, Olten/Freiburg 1984.

Jung, Carl Gustav: *Wandlungen und Symbole der Libido: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens* 2. Auflage, Leipzig/Wien 1925.

Kaya, Nevzat: *Der Gott des Grotesken: Eine literaturanthropologische Studie*, İzmir 2000.

Kaya, Nevzat: *Natur-Literatur-Kultur: Literatur als kulturelle Ökologie*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 2005.

- Kızıler, Funda: *Moderniteten Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*, Erzurum 2006.
- Keller, Andreas: *Entdeckte das Riechen Wieder: Warum es sich lohnt, die Welt mit der Nase wahrzunehmen*, New York 2019.
- Klingmann, Ulrich : “Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*” in: Knoblauch, Hans Jörg/ Koopmann, Helmut (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen: 1997. 205-21.
- Kolesch, Doris: “Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik” in: Epping-Jäger, Cornelia/ Linz, Erika (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln 2003, S. 267– 281.
- Körtner, Ulrich H.J: “Liebe, Schlaf und Tod: Ein theologischer Versuch zu Robert Schneiders Roman *Schlafes Bruder*” in: Moritz, Rainer (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 92-100.
- Krämer, Sybille “Kann das ‚geistige Augen‘ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände?” in: Heinz, Bettina Heinz/ Huber, Jörg (Hg.): *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten?*, Zürich/Wien/New York 20011, S. 347-364.
- Kyr, Oliver: *Der Heldenmythos: Die psychologische Bedeutung von Helden*, Berlin 2011.
- Leurpendeur, Nicole: *Das Gilgamesch- Epos*, 2. Auflage, Starnberg 2006.
- Liebau, Eckart: *Sehnsucht nach Sinn*, in Schüler ‘97’, Seelze 1997.
- Lyotard, Jean François: *Das postmoderne Wissen*, 5. Auflage, Wien 2005.
- Lyotard, Jean François: *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*, London 1993.
- Macho, Thomas: *Todesmetaphern*, Frankfurt am Main 1987.
- Maier, Friedrich: “Prometheus’ Feuer-Die Zukunft noch in unserer Hand. Natur-und Geisteswissenschaften als Partner im Gymnasium.” *Forum Classicum*. No. 2. 2012, S. 111-117, online unter: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/fc/article/view/39247/32908>, [letzter Zugriff: 07.08.2023].
- Makowska, Magdalena: *Duftende Texte Über die Spuren des Olfaktorischen in literarischen Texten am Beispiel von Patrick Süskinds Das Parfum*, *Linguistica Copernicana*, N. 11, 2014, S. 233-244.
- Marino, Mattia: *Murderous Visions of Relativity In the Novels Das Parfum and Oceano mare*, *Altre Modernità, Otres Mondernidades, Autres Modernités*, N.4-10/2010, S. 168-177.

Meier, Isabelle: *Der klassische, gebannte und negative Held: Heldenbilder im Wandel der letzten 100 Jahre*, Analytische Psychologie, Heft 179, (46. Jg.), 2015, S. 9-26.

Meirvenne, Elena Van: *Aufklärungskritik im Patrick Süskinds Roman Das Parfum: Anhand einer Analyse des postmodernen Charakters des Romans und Instrumentalisierung des Geruchsinns*, Universität Gent, Unveröffentlichte Masterarbeit, Gent 2019.

Menninghaus, Winfried: *Psychoanalyse des Stinkens Freunds Erzählung von Genese und Funktionen des Ekels*, Lebenswelt 3. Aesthetics and philosophy of experience, 2013.

Moffatt, Ed: *Grenouille: a Modern Schizophrenic in the Enlightening World of Das Parfum*, FMLS, 37.3 2001, S. 298–313.

Moritz, Rainer: *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996.

Möckel, Margret: *Erläuterungen zu Robert Schneider: Schlafes Bruder*, Hollfeld 2002.

Münkler, Herfried: *Heroische und Postheroische Gesellschaften*, Merkur, Heft 700, September 2007.

Neumann, Erich: *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* 3. Auflage, Princeton/Oxford 2015.

Neumann, Erich: *The Origins and History of Consciousness*, London 1989.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 2022.

Norton, Robert E.: "Schlafes Bruder – Sinnes Schwund: Robert Schneider and the Postmodern Novel" in: Borchmeyer, Dieter (Hg.). *Signaturen der Gegenwartsliteratur: Festschrift für Walter Hinderer*, Würzburg 1999.

Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage, Stuttgart 2008.

Paglia, Camille: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London/ New Heaven 2001.

Polster, Miriam: *Evas Töchter, Frauen als heimliche Heldinnen*, Köln 1994.

Przemyslaw, Staniewski: *Das Unantastbare beschreiben. Gerüche und ihre Versprachlichung im Deutschen und Polnischen*, Warschauer Studien zur Germanistik und zur Angewandten Linguistik, Band 25, Frankfurt am Main 2016.

Rank, Otto: *Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung*, Leipzig/Wien 1909.

Schlösser, Hermann: “‘Wie kein Meister vor oder nach ihm ...’. Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder” in: Moritz, Rainer (Hg.) *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 79-91.

Schmeink, Lars: *Hypnos und Thanatos: Das Bild des Todes in Robert Schneiders Schlafes Bruder*, *Modern Austrian Literature*, Vol. 37, No. 3/4, 2005, S. 47-65.

Schmidt, Thomas E.: “Das Genie, das keines wurde”, Rez. zu *Schlafes Bruder*, in: Moritz, Rainer (Hg.) *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 150-154.

Schröder, Julia: “Wer liebt, schläft nicht” in: Moritz, Rainer: (Hg.): *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 157-159.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, zweiter Band, München 1913.

Schulz, Miklas: *Hören als Praxis: Sinnliche Wahrnehmungsweisen technische (re)produzierter Sprache*, Wiesbaden 2016.

Simmel, Georg: “Soziologie der Sinne” in: Gebauer, Gunter (Hg.): *Anthropologie*, Leipzig 1998.

Simmons, David: *The anti-hero in the American novel: from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York 2008.

Steets, Angelika: *Robert Schneider: Schlafes Bruder. Interpretation*, München 1999.

Stephan, Inge: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1997.

Umminger, Walter: *Helden. Götter. Übermenschen*, Wien 1962.

Uysal, Saniye: *Orientalismus und Fin de siècle. Eine kulturwissenschaftliche Analyse des Romans “Der Zauberberg” von Thomas Mann*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Ege Universität, İzmir 2004.

Uysal Ünalın, Saniye: *Literarische Repräsentationen des Mythos. Aspekte und Tendenzen der Mythenrezeption in Romanen der Moderne und Gegenwart*, Doktorarbeit, Ege Universität, İzmir 2010.

Vazsonyi, Nicholas: *Of Genius and Epiphany: Schlafes Bruder, Das Parfum, and Babette's Feast*, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 23, Iss. 2, 1999, Art. 8, S. 331-351.

Vester, Heinz-Günther: *Soziologie der Postmoderne*, München 1993.

Vielhaber Carl: *Die Präfixe der Postmoderne oder: wie man mit dem Mikroskop philosophiert?*, London 2001.

Voigt, Mira: *Helden und Heldenbilder im Medienzeitalter*, Unveröffentlichte Diplomarbeit, Berlin 2003.

Wahrig, Gerard: *Deutsches Wörterbuch*, 7. Auflage, München 2000.

Wallmann, Herrmann: "Klangwetter, Klangstürme, Klangmeere, Klangwüsten", Rez. zu Schlafes Bruder, in: Moritz, Rainer (Hg.). *Über Schlafes Bruder*, Leipzig 1996, S. 143-147.

Weinelt, Nora: *Zum dialektischen Verhältnis der Begriff "Held" und "Antiheld": Eine Annäherung aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive*, Helden. Heroes. Héros: E-Journal zu Kulturen des Heroischen, 2015, online unter: <https://docplayer.org/40934199-Zum-dialektischen-verhaeltnis-der-begriffe-held-und-antiheld.html>, [letzter Zugriff: 14.08.2020], S. 15-22.

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Auflage, Berlin 2008.

Wefer, Matthias: *Kontingenz und Dissens: Postheroische Perspektiven des politischen Systems*, Wiesbaden 2004.

Werner, Mark: *Konzeption des Genies in Robert Schneiders Schlafes Bruder: Interpretation*, Marburg 2003.

Werner, Mark: "Schlafes Bruder- Eine Heiligenlegende" in: Moritz, Rainer (Hg.) *Über Schlafes Bruder: Materialien zu Robert Schneiders Roman*, Leipzig 1996, S. 100-123.

Wesel, Uwe: *Der Mythos vom Matriarchat (Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften)*, Frankfurt am Main 1980.

Woolley, Jonathan: *Home Truths: The Importance of the Uncanny for Patrick Süskind's Critique of the Enlightenment in Das Parfum*, German Life and Letters 60:2 April 2007, S. 225-242.

Wulff, Hans J.: "Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß" in: Krah, Hans u. Ort, Claus-Michael (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*, Kiel 2002, Online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-107.pdf>, [letzter Zugriff: 20.04.2020], S. 431-448.

Yetim, Semih: *Post-Heroik Romanda Kahraman*, Unveröffentlichte Doktorarbeit, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir 2020.

Yücedağ, Gülcan: *Robert Schneider'in Ren Üçlemesinin Postmodern Edebiyat Bağlamında İncelenmesi*, Sakarya Üniversitesi, Sakarya 2014.

Zemanek, Eva: "Ökologische Genres und Schreibmodi: Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik" in: Mauch, Christof/Trischle, Helmuth (Hg.): *Ökologische Genres*, Göttingen 2018, S. 9-56.

Zapf, Hubert: "Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft" in: Zapf, Hubert (Hg.): *Kulturökologie und Literatur: Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2008, S. 15-45.

Zapf, Hubert: "Das Funktionsmodell der Literatur als kulturelle Ökologie: Imaginative Texte im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Regeneration" in: Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hg.): *Funktionen der Literatur: Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, Trier 2005, S. 55- 79.

Zapf, Hubert: "Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans", Tübingen: 2002.

Zima, Peter: *Das literarische Subjekt: Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel 2001.

Zima, Peter: *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 2. Auflage, Tübingen/Basel 1997.

Internetquelle:

Bandura, Jolanta: *Der Geruch und Geruchsinne- eine soziologische Betrachtung über die soziale Konstruktion der olfaktorischen Wahrnehmung*, 2005, online unter: <https://books.google.com.tr/books?id=kWBEuv8h8a8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>, [letzter Zugriff: 19.11.2020].

Bibel: Lukas -24, online unter: https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/21/#27, [letzter Zugriff: 28.12.2022].

Böhme, Hartmut: *Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur*, online unter: <https://www.hartmutboehme.de/media/Theorie.pdf>, [letzter Zugriff: 05.07.2023].

Dedie, Günter: *Die Postmoderne und ihre Krise*, online unter: <https://www.bfa-verein.de/post/die-postmoderne-und-ihre-krise>, [letzter Zugriff: 30.08.2022].

Duden: Phallus, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Phallus>, [letzter Zugriff: 12.10.2020].

Gründler, Elisabeth C.: *Wie durch Geruch Bindung entsteht*, online unter: <https://www.familienhandbuch.de/babyskinder/entwicklung/saegling/bindung/WiedurchGeruchBindungentsteht.php>, [letzter Zugriff: 22.11.2020].

Heros, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heros>, [letzter Zugriff: 24.07.2022].

Kellermann, Ron: *Die Heldenreise – Teil 4: Die Archetypen*, <https://filmschreiben.de/die-heldenreise-teil-4/> [letzter Zugriff: 11.02.2022]

Knecht, Johannes Vincent: *Die Großen Kränkungen der Menschheit*, 2015, online unter <https://www.zeitraumzeit.de/die-grossen-kraenkungen-der-gesellschaft/>, [letzter Zugriff: 05.09.2022].

Krause, Berni, online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-stimmen-der-natur-100.html>, [letzter Zugriff: 29.12.2022].

Schlagmann, Klaus: *Die große Göttin (Teil II) ... und ihr Niederschlag in der Mythologie*, online unter: <https://oedipus-online.de/index.php/goettin-ii/>, [letzter Zugriff: 04.12.2020]

Schneebeli, Patrick: *Ist Kultur ein Gegensatz zur Natur?* 2019, online unter: <https://www.philosophie.ch/2019-05-03-kralle> [letzter Zugriff: 10.09.2022].

Schumacher, Nina: *Soziologische Theorien der Postmoderne- ein Überblick zu Baumann und Lyotard*, 2005, online unter: <https://www.grin.com/document/122376> [letzter Zugriff: 30.12.2022].

Symbol, Attribut, Allegorie, Emblem, online unter: [http://baseportal.de/cgi-bin/baseportal.pl?htx=/Peter_Eckardt/Symbole&localparams=3&db=Symbole&cmd=list&range=150,30&cmd=all&Id=333#:~:text=Die%20Bilderwelt%20der%20Alchemie%20sieht,dem%20Mond%20zugeordneten\)%20weiblichen%20Welt](http://baseportal.de/cgi-bin/baseportal.pl?htx=/Peter_Eckardt/Symbole&localparams=3&db=Symbole&cmd=list&range=150,30&cmd=all&Id=333#:~:text=Die%20Bilderwelt%20der%20Alchemie%20sieht,dem%20Mond%20zugeordneten)%20weiblichen%20Welt), [letzter Zugriff: 03.05.2021].

Ziegler, Wiebke: *Sprache*, online unter: <https://www.planet-wissen.de/gesellschaft/lernen/sprache/index.html#:~:text=Sprachforscher%20vermuten%2C%20dass%20sich%20die,lie%C3%9F%20sich%20bisher%20nicht%20bestimmen.&text=.Vermutlich%20war%20aber%20erst%20der,vor%20etwa%20150.000%20Jahre n%20auf>, [letzter Zugriff: 18.04. 2021]

Lebenslauf

Name: Gülsüm ATAHAN

Studium:

2015- Dissertation in Deutsche Sprache und Literatur, Philosophische Fakultät, Ege Universität, Izmir

2012 – 2015 Masterstudium in Deutsche Sprache und Literatur, Philosophie Fakultät, Selçuk Universtat, Konya.

2006 – 2011 Studium in Deutsche Sprache und Literatur, Philosophie Fakultät, Selçuk Universität, Konya.

Stipendium-Kongress:

2009- 2010- Erasmus als Austauschstudent, Westfälische Wilhelms Universität, Münster. 2016- Kongress: Mehrsprachigkeit und Intertextualität: Literatur- und

Sprachwissenschaft im Dialog, Paderborn Universität, Paderborn.

2017- DAAD- Stipendium für Doktorarbeit, Paderborn Universität, Paderborn.

Sprachkenntnisse:

Türkisch als Muttersprache

Deutsch: C1

Englisch: B2