

Der Duft der grossen Welt : eine Annäherung an den atmosphärischen Raum

Autor(en): **Seger, Cordula**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiheft zum Bündner Monatsblatt**

Band (Jahr): **11 (2008)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-821111>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CORDULA SEGER

DER DUFT DER GROSSEN WELT – EINE ANNÄHERUNG AN DEN ATMO- SPHÄRISCHEN RAUM

Das Fremde und das Eigene werden in der Literatur über den alpinen Raum als Begegnung und oft als Konfrontation zwischen Einheimischen und Gästen geschildert. Denn wie seit Kants *Kritik der Urteilskraft* im sprechenden Beispiel des Savoyischen Bauern, der alle rundweg als verrückt erklärt, die sich ohne Not den Gefahren der Bergwelt aussetzen¹, deutlich wird, ist hier eine maximale Entgegensetzung zwischen der Wahrnehmung des von dieser Natur leiblich Abhängigen und jenem angelegt, der in ihr das ästhetische Erlebnis sucht, also vor allem dem Beschauen frönt. Für den Bauern ist die Bergwelt harter und karger Lebensmittelpunkt und damit Ort und Raum des Arbeitens und Handelns, der Reisende aber ist in erster Linie Schauender und Geniessender der landschaftlichen Schönheit. Das Aufeinandertreffen dieser beiden Welten findet immer wieder in Grand-Hotel-Sequenzen ihre Zuspitzung, dabei ist etwa an Richard Voss' in Maloja angesiedelte *Alpentragödie* aus dem Jahr 1909 zu denken wie auch an Meinrad Inglin's Roman *Grand Hotel Excelsior* von 1928, der am Vierwaldstättersee spielt.

Bei all diesen Schilderungen wird die Konfrontation dann lebendig, wenn die Stereotypen des anderen in einen atmosphärischen Raum verlegt und damit der Handlungsraum des Ortsansässigen und der Anschauungsraum² des Gastes auf ein Drittes hin befragt werden. Das Fremde wird dadurch als etwas geschildert, dem man sich nicht entziehen kann, sondern den Sinnen selbst zusetzt und diese zum widersprüchlichen und damit auch vielschichtigen Schauplatz wählt.

In Cla Bierts *Die Wende* ist es insbesondere der Geruchssinn, der in der Begegnung zwischen den Protagonisten Tumasch und Karin eine leitende Rolle spielt. Über Düfte erreicht der Erzähler eine Vermischung der Sphären, Dichotomien werden hinterfragt und Klischees sowohl zitiert wie auch unterwandert.

DER ATMOSPHERISCHE RAUM ALS SCHAUPLATZ DES ANDEREN

Der auktoriale Erzähler in Bierts *Die Wende* schildert die dörfliche Welt in erster Linie als Handlungsraum. Er zeichnet Figuren wie den Ladenbesitzer, den Bauern, den Wagner, die sich über ihre Tätigkeit und ihre Arbeitshaltung definieren, die sich zielgerichtet bewegen oder zumindest versuchen, dies zu tun. Hinzu kommen Szenen kollektiver Arbeit wie Holz schlagen, ernten und jagen, Handlungen, welche die Dorfgemeinschaft mit ihren Ritualen, Gesetzen und Hierarchien immer wieder aufs Neue performativ begründen.

Die Touristen dagegen bewegen sich im Alpental wie in einem einzigen Panoramakasino³ oder, um bei den Kategorien zu bleiben, die die Philosophin Elisabeth Ströker entwickelt hat, in einem umfassenden Anschauungsraum. Dieser ist durch das Primat des Sehens gekennzeichnet. Der gerichtete, der neugierige Blick beherrscht die Szene. Entsprechend ist der Anschauungsraum nicht zu durchwandern, sondern konstituiert sich vor dem spezifischen Gesichtsfeld. Dabei wird meist das Moment des Malerischen wichtig, das die distanziert ästhetische Beziehung zwischen dem Subjekt und den Dingen prägt. Der fotografierende Tourist ist der Prototyp dieser mittelbaren Annäherung an den Raum.

Neben dem Handlungs- und dem Anschauungsraum ist es der atmosphärische Raum, der in Bierts Roman gleichsam zwischen den Welten – der fremden und der eigenen – vermittelt und einen vielschichtigen Bezug zwischen Protagonist und Kontext entwirft. Und gerade dieses Wechselverhältnis erscheint für die Figur des Tumasch kennzeichnend. Denn Tumasch fällt immer wieder aus der über die Aktion heraufbeschworenen dörflichen Gemeinschaft heraus und findet sich in einem

Dazwischen sinnlicher Versunkenheit wieder, welche zwischen der Sehnsucht nach dem Anderen, der Wertschätzungen des Überkommenen und dem sinnlichen Genuss des Augenblicks changiert. Wenn Tumasch den Dachboden durchstöbert und beim Lesen alter Briefe Zeit und Raum vergisst, ist dies als Irritation geschildert: Neugier und Sehnsucht nach dem Unbekannten brechen ein, Aspekte, die sich den Massstäben des Kollektivs entziehen.

Biert entwirft zahlreiche Momente, bei welchen der Protagonist Tumasch der eigentlichen Handlung verlustig geht und dem atmosphärischen Raum verfällt. Ein solcher Umschlag findet auch in der folgenden Szene statt, als Tumasch den Dachboden des elterlichen Hauses räumt:

Tumasch setzt sich in den zerschlissenen Sessel in der Ecke der Getreidekammer. Es ist ganz ruhig. Eine Fliege summt um das Guckloch. Die stickige Luft drückt auf die Augenlider, und die tote Welt ringsherum wird wieder lebendig. Die Talglampen an den Haken bewegen sich; brennen nicht ihre Dochte? Burschen in seltsamen Anzügen stehen rauchend herum, schütteln ihre Locken, flunkern und essen Fasnachtsküchlein. Das hier ist der Tisch, der im Haus Tach für Taufen und Hochzeiten gebraucht wurde. Jetzt ist es, als wäre er unter ihnen, als hörte er sie wie in einem Traum⁴.

Der atmosphärische Raum, wie in der obigen Szene beschrieben, führt die Stimmung attributiv dem Raum zu und betont dabei eine Umhaftigkeit gegenüber einer Gerichtetheit. Das heisst, die Perspektivität ist im gestimmten Raum nicht zentral, vielmehr ist das Subjekt affektiv dem Raum ausgesetzt. Entsprechend tragen die Beziehungen der Dinge und Menschen untereinander zur Stimmung bei, ohne dass deshalb eine bestimmte Ansicht der Dinge favorisiert würde. Im gestimmten Raum sind die Dinge Ausdrucksträger. Eigenschaften wie Form, Farbe, Grösse, Weichheit, Glanz haben expressiven Charakter. Zur Atmosphäre gehören jedoch auch Töne und Klänge, Licht und Schatten, Dunkelheit und Helligkeit und natürlich der Geruch. Tumasch lässt sich so sehr in die Stimmung der Dinge hineinfallen, bis er sie über seine Fantasie zum Leben erweckt.

HOTELSZENEN

Obwohl die Beziehung zwischen Mensch und Raum vielschichtig und situativ variabel ist, gibt es doch Räume, die eine bestimmte Sicht der Dinge favorisieren und durch verschiedene Mittel stimulieren. So wird die Fabrikhalle wohl in erster Linie als Ort der Arbeit und entsprechend als Aktionsraum beschrieben, während das Museum den klassischen Raum der Anschauung darstellt, das Grand Hotel aber – immer aus der Sicht der Gäste geschildert – stellt als Ort inszenierter Musse die eigentliche Klimax des atmosphärischen Raums dar und wird von Biert in der Galaballszene wie auch von anderen Autoren, die sich mit dem Schauplatz Grand Hotel beschäftigt haben, als Rausch der Sinne beschrieben. Das Knistern der Seide, der Klang der Musik, der schwere Duft von Parfüms, das gedämpfte Licht, das kühle Glas in der Hand, der Geschmack des Champagners auf der Zunge, all diese gewollt provozierten Sinneseindrücke tragen zu einem Sich-vergessen der Gäste bei. Dies hat schon Thomas Manns Protagonist Gustav von Aschenbach in *Der Tod in Venedig* erfahren, der im Grand Hotel auf dem Lido seine strengen Lebensgrundsätze vernachlässigt und sich dem sorglosen Dasein nur allzu gerne überlässt:

Der wohlige Gleichtakt dieses Daseins hatte ihn schon in seinen Bann gezogen, die weiche und glänzende Milde dieser Lebensführung ihn rasch berückt⁵.

Bei der Beschäftigung mit Atmosphäre stellt sich immer auch die Frage, wie viel der spezifische Raum zu einer Stimmung beiträgt und welchen Anteil das Erleben des Menschen daran hat. Folgt man Ger- not Böhmes Definition von Atmosphären wird deutlich, dass diese gleichermaßen vom Objekt wie vom Subjekt abhängen und erst in der Interdependenz entstehen:

Atmosphären sind ja offenbar weder Zustände des Subjektes noch Eigenschaften des Objektes. Gleichwohl werden sie nur in aktueller Wahrnehmung eines Subjektes erfahren und sind durch die Subjekti-

vität des Wahrnehmenden in ihrem Was-Sein, ihrem Charakter, mitkonstituiert. Und obgleich sie nicht Eigenschaften der Objekte sind, so werden sie doch offenbar durch die Eigenschaften der Objekte in deren Zusammenspiel erzeugt. Das heisst also, Atmosphären sind etwas *zwischen* Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst⁶.

Deutlich werden die Aspekte des Subjektiven und Objektiven insbesondere dann, wenn eine vorherrschende Atmosphäre als feindlich empfunden oder durch den unerwarteten Auftritt eines Dritten plötzlich verändert wird. Eine solche Konstellation bezeichnet Böhme als *Diskrepanz*. Gerade Hotelromane leben von der Zuspitzung, und insbesondere solche Erzählungen bemühen Szenen maximaler Diskrepanz, die das Hotel als gestrandeten Luxusdampfer in erhabener Natur schildern und den Zusammenprall zweier Welten – der bäuerlich reinen und der städtisch dekadenten – zum Thema machen. Dabei spielt jedoch, wie bereits im *Tod in Venedig* anklang, auch die Verführung durch einen Ort und seine Atmosphäre eine wichtige Rolle. Die Hotelwelt ist so berückend, dass die Protagonisten oft genug Herkunft, Grundsätze und Ideale vergessen und es geniessen, ganz mit dem Ort zu verschmelzen. Dieses Verhältnis soll mit Böhme als *Ingression* definiert werden.

Bierts Schilderung des Galaballs bewegt sich in einer Tradition von Hotelromanen, die mit dem Einbruch des Fremden spielen. Dabei zeigt sich, dass neben anderen Sinneseindrücken immer wieder der Geruch hervorgehoben wird, wenn das Atmosphärische besonders stark und vereinnahmend beschrieben wird. Der Nahsinn⁷ des Riechens, welcher notwendig mit dem Atmen verbunden ist und deshalb besonders leiblich wirkt, wird bemüht, um die Unausweichlichkeit in der Konfrontation mit dem Anderen zu schildern.

DISKREPANZ

Als Vorläufer einer auf den Leib zielenden Herausarbeitung von Gegensätzen im Hotelroman kann Richard Voss' *Alpentragödie* von 1909 – zu dieser Zeit ein Bestseller – herbeigezogen werden. Zentral steht

das Motiv des Grand Hotels als Fremdkörper in einer hehren Landschaft, das alles Edle und Wahre durch seinen schwülen Luxus und die Verführungskraft, die davon ausgeht, untergräbt. Die Konstellation eines unversöhnlichen Gegenübers prägt auch das Verhältnis zwischen Touristen und Ortsansässigen: Die Hotelgäste beargwöhnen den einheimischen Maler Sivo Courtien, der in ihre Welt einbricht, als Künstler zwar die Stellung des Sonderlings genießt, trotzdem aber nicht der Peinlichkeit und Lächerlichkeit entgeht, die sein Anderssein provoziert. Umgekehrt aber nimmt diesem die Atmosphäre der Hotelhalle buchstäblich den Atem, was umso aussagekräftiger ist, wenn man Patrick Süsskinds Parfum-Zitat «Denn der Duft war ein Bruder des Atems»⁸ präsent hält:

Das Hotel! Eine strahlende Halle; Teppiche, Blumen, Luxus; ein Kellnerheer in Lakaienlivree; Damen und Herren aller Nationen in Gesellschaftstoilette; eine fremde Kulturwelt, plötzlich, gleichsam über Nacht, in diese Welt einsamer Alpenherrlichkeit verpflanzt. Dem Sohn der Alpen presste es das Herz zusammen, so dass er nur mühsam Atem holen konnte⁹.

Das maximal Fremde wird bei Meinrad Inglin in seinem Roman *Grand Hotel Excelsior* durch die Figur des Bauern verkörpert. Neben der äusseren Erscheinung ist es das Olfaktorische, das hervorgehoben wird. Sein Auftritt lässt für einen kurzen Moment die Stimmung selbstvergessener leiblicher Hingabe der Gästeschar stocken. Die glatte Oberfläche wird wie durch einen Stein, der ins Wasser geworfen wird, zerteilt, Wellen schlagen aus, um dann wieder zu verebben, der Stein des Anstosses aber bleibt unsichtbar auf dem Grund liegen:

Ein Bauer geht durch den Speisesaal des zivilisierten Reichtums, ein Mensch in ungebügelten Zwilchhosen, im Hirtenhemd, mit Heuspuren auf der Kapuze, ohne Kragen und Binde, mit rohen Holzböden an den blossen Füßen, mit ungepflegtem Haar und Gesicht, umweht von den Gerüchen des Stalls und der Erde, und niemand ist da, der es zu fassen vermag¹⁰.

INGRESSION

Eine andere Konstellation wählt Stefan Zweig im Roman aus dem Nachlass *Rausch der Verwandlung*, entwirft er doch in seiner Hotelballszene das Moment absoluter Verschmelzung von Körper und Raum und damit nach Böhme ein Verhältnis der Ingression. Seine Protagonistin, die kleine Postangestellte Christine Hoflehner, die auf Einladung der reichen Verwandten für einige Tage im Grand Hotel im Engadin weilt, wird im ausgeborgten Kleid und im Rausch des Augenblick eine andere:

Als sei ein anderer Leib ihr plötzlich geworden unter dem andern Kleid, als hätte sie dies hinschmiegende Bewegungen gelernt und geübt in einem vergessenen Traum, so vollendet mühelos folgt sie dem fremden Willen. Traumhafte Sicherheit ist plötzlich über ihr; den Kopf zurückgelehnt wie auf ein wolkiges Kissen, die Augen halb geschlossen, die Brüste zart bebend unter dem seidigen Kleid, völlig losgelöst und nicht mehr sich selber gehörig, fühlt sie sich zu ihrem eigenen Staunen durch den Saal gewichtlos schweben¹¹.

Dieses Sicheinsfühlen mit dem gesellschaftlichen Raum wird erzählerisch umso mehr ausgekostet, da das Vorher und Nachher der Grand-Hotel-Erfahrung als maximale Diskrepanz geschildert wird, fristet Christine doch ansonsten ein trauriges Dasein in der Provinz und empfindet nach den heiteren Tagen bei den Sorglosen¹² ihre Armut und Perspektivlosigkeit als noch drückender.

SYNTHESE

Bierts Ballszene im Grand Hotel changiert zwischen Ingression und Diskrepanz. In Duft, Tanz und Musik gehüllt, sind die Tänzer in den Raum und sich selbst versunken, vom Kellner Gieri jedoch mit Anweisungen versehen und mit den Gedanken an das nicht vorhandene Kleingeld für den Champagner beschäftigt, fällt Tumasch immer wieder aus dem atmosphärischen Raum heraus, um ihn wie von aussen zu betrachten.

Das Atmosphärische ist hier zugleich vom Analytischen begleitet und der Geruch mit Erinnerung¹³ verknüpft:

Und dann erst die Parfums. Orangenblüte scheint zu überwiegen, oder ist es etwa Lilie? Dazwischen mehrere Sorten von Rosenblüten, dann süßliche Nelkenvariationen, von links her ein Veilchen mit einer bitteren Note, wie von Tollkirschen. Ach, ist da nicht unvermittelt der Gewürznelkenduft? Tumasch sieht wieder seine Wiese vor sich und die beiden Damen. Er spürt, wie Karins Hand seinen Arm drückt und erinnert sich an ihren Blick und an die Sense, die ihm zugeblinkt hat. Ist das der Duft von gestern? Langsam hebt er den Arm, um daran zu riechen. Der Gewürznelkenduft wird immer stärker¹⁴.

Was Biert durch diesen Perspektivenwechsel zwischen Ingression und Diskrepanz in seiner weitgehend den Gemeinplätzen folgenden Ballszene erreicht – gerade auch weil er mit den Klischees spielt, diese zugleich auskostet und verdreht –, ist eine Vermischung der Sphären, die das Eigene und das Fremde gleichsam aussöhnen, ohne den Zauber des andern auszulöschen.

VERMISCHUNG DER DÜFTE

Um diese These zu erhärten, möchte ich einem Aspekt des Atmosphärischen intensiver folgen, dem olfaktorischen nämlich, der die Bekanntschaft zwischen Tumasch und Karin begleitet und prägt.

Der Einbruch des Fremden, des lockend Anderen, den Karin verkörpert, wird über den Duft eingeführt:

Heute muss ich wohl einen ganz besonders feinen Geruchssinn haben, sagt sich Tumasch, als er an diesem Morgen Wasser vom Brunnen trinkt. Neben dem Eisen- und Schwefelgeruch des Mineralwassers und dem leicht säuerlichen Geruch von nassem, auf der Strasse verstreutem Heu ist da noch ein ungewohnter, feiner Duft, man könnte sagen ein Parfüm¹⁵.

Indem sich Riechen und Schmecken in obiger Szene sinnfällig überkreuzen, die zwei Sinne, die zusammen mit dem Gespür den Nahsinnen zugeordnet werden, findet bereits in dieser ersten Begegnung mit Karin – Karins Geruch – eine leibliche Vereinnahmung statt. Im fremden Geruch imaginiert Tumasch seine Sehnsuchtswelt:

Der süssliche, feine Duft erinnert an die Stadt, an Boulevards mit schönen, ausgeschnittenen Kleidern, ans Hotel Edouard VII in Paris mit den grossen, roten und blauen Plüschsesseln, wo Duonnanda Mariatöna die Herren mit den dicken Zigarren und die feinen Damen, die man nicht immer nach dem Namen fragt, empfängt; dieser Duft zieht einen in die Ferne, er weckt die Sehnsucht nach Reisen ins Ausland, ein heftiges Verlangen, etwas anderes zu sehen¹⁶.

Der weitere Erzählstrang, der im gemeinsamen Essen der Feuerlilienblätter kulminiert, intensiviert den Akt der Verinnerlichung des Fremden und scheint damit Georg Simmels Analyse von Riechen und Schmecken gleichsam programmatisch einzulösen:

Indem wir etwas riechen, ziehen wir diesen Eindruck oder dieses ausstrahlende Objekt so tief in uns ein, in unser Zentrum, assimilieren es sozusagen durch den vitalen Prozess des Atmens so eng mit uns, wie es durch keinen andern Sinn einem Objekt gegenüber möglich ist – es sei denn, dass wir es essen¹⁷.

Hier findet im Akt des Essens ein Sicheinverleiben des Anderen statt, gesteigert wird diese Konstellation noch dadurch, dass mit der Feuerlilie gleichsam ein Symbol für das Fremde im Eigenen zitiert wird, erläutert doch Tumasch selbst seiner neuen Freundin Herkunft und Bedeutung der Blume, die für die historische Dimension dieser Überlagerung steht:

Es ist eine vornehme Blume [...] eine Gartenblume eigentlich. Vor tausend Jahren wurde sie in den Gärten unserer Schlösser gepflanzt, wahrscheinlich importiert aus Südfrankreich. Die Schlossherren und Ritter legten Wert darauf, dass ihre Hoffräulein einen Strauss Feuer-

lilien auf dem Tisch bereitgestellt hatten, wenn sie von Abenteuern und Kämpfen zurückkamen. [...] Doch später, als unsere Vorfahren die Türme niedergerissen, Feuer gelegt, die Mauern zertrümmert und das Pack aus dem Tal vertrieben haben, da sind die schönen Feuerlilien aus den Gärten die Hügel hinuntergewachsen, in die Wiesen der freien Bauern, wo man sie noch heute findet¹⁸.

Biert spielt in seinem Roman vielfältige Konstellationen des Fremden und Eigenen durch, dass er dafür den Geruch gleichsam leitmotivisch einsetzt, überzeugt umso mehr, da sich im Geruch nichts fixieren, nichts festschreiben lässt, sondern immer nur Annäherungen gefunden werden können, denn wie Simmel ausführt, «entziehen sich die [Sinne] des Geruches der Beschreibung mit Worten»¹⁹. Biert umkreist den Geruch gleichsam und variiert sein Thema wieder und wieder. So bringt er etwa die flüchtige und imaginative Überlagerung des Fremden im Eigenen zur Sprache:

Streichen da nicht würzige Düfte über die Böschung? Tatsächlich, die Wildrosenbüsche riechen nach Gewürznelken; und die Ameisen, die den Pfad überqueren, sind keine Ameisen mehr, sondern lebendige, Duftwolken verströmende Gewürznelken²⁰.

In der folgenden Szene, als der Hoteldirektor Tumasch beim Aufladen der Hotelabfälle antrifft, wird der situative Umgang mit Gerüchen betont und damit wiederum angezeigt, dass das Fremde und Eigene keine statischen Gegensätze sind, sondern sich je nach Situation wandeln:

«Seht Ihr, Herr Tobler, das ist ein Gast unseres Hotels, der sich mit exquisiten Parfums und stinkigen Abfällen abgeben kann, ohne dass ihm dabei ein Stein aus der Krone fällt²¹.»

Darüber hinaus klingt in diesem Zitat auch ein idealisiertes Miteinander von Hotelwelt und bäuerlichem Alltag an, das sich jedoch über die gesellschaftliche Ordnung hinwegsetzt. Denn in der Galaballszene

ist Tumasch im doppelten Sinn ein Grenzgänger: Die Dorfbevölkerung, die abends vor den Häusern sitzt, beargwöhnt seinen Auftritt im dunklen Anzug samt Hut und geht ihren Kategorien gemäss davon aus, dass ein solches Habit auf Beerdigung oder Taufe verweist. Im Hotel wiederum glaubt das Personal ihn an seiner feinen Kleidung als Gast eines fremden Hotels identifizieren zu können, als er jedoch seinen Namen nennt und sich damit als Einheimischer zu erkennen gibt, fällt Tumasch augenblicklich aus der symbolischen Ordnung des Hauses heraus; niemand mehr kümmert sich um ihn und hilft ihm, den Ballsaal zu finden. Auf einer weiteren Ebene kann das obige Zitat auch als olfaktorische Charakterisierung des Protagonisten gelesen werden, denn indem Tumasch sowohl die Parfüms wie die Abfälle im wörtlichen wie übertragenen Sinn riechen kann, wird deutlich, dass er über den eingesogenen Geruch, der zugleich die Luft zum Atmen bedeutet, beide Welten verinnerlicht hat und diese auch verkörpert.

In einer dritten Szene ist es die Sehnsucht nach dem Anderen – Tumasch tagträumt auf dem Markt von der vergangenen Ballnacht –, die eine Entfremdung vom Bekannten und Überkommenen provoziert. Eine Entfremdung, welche zugleich das Alltägliche, das sich über die Gewohnheit längst abgeschliffen hat, wieder spürbar beziehungsweise riechbar macht. Im bewussten Atmen und Riechen verschmelzen Leib und Umgebung so weit, dass sich das Ich gleichsam neu konstituiert. Duft und Atem werden an das Existenzielle geknüpft und begründen Identität. Tumaschs Ansporn zu handeln erwächst aus dem wachen Aufnehmen dessen, was ihn umgibt, und diese Umgebung nimmt er gerade als Kontrast zum erinnerten Ball besonders intensiv wahr:

Jetzt spürt er sein Gewicht wieder in den Knien, erfreut fühlt er, wie sich die Nägel seiner Schuhe in den Boden graben, er atmet die Luft tief durch die Nase ein und riecht Felle, Schweiss, Mist, verbranntes Horn und Erde. All diese Gerüche treiben ihn noch schneller voran, dorthin, wo die Kuh angekettet war, die Sar David von Sar Duri genommen hatte; in all dem Glockengebimmel und Stimmengewirr spricht Tumasch laut vor sich hin: «Sar David, jetzt reicht's! Entweder Ihr bezahlt Duri die ganze Summe, oder Ihr bekommt es mit mir zu tun^{22!}!»

Allerdings bleibt Tumaschs Handeln imaginär, es ist nicht äusserlich wirksam, sondern Teil des tastenden Umgangs mit dem Eigenen und Fremden.

Gerade die Unentschiedenheit aber oder positiv formuliert das Sich-nicht-festlegen-lassen des Protagonisten, der leibliches Empfinden, Denken und Handeln als Miteinander lebt, zielt auf das Eigentliche. Gilt es doch, wie Julia Kristeva schreibt, «die Fremdheit des Fremden nicht zu fixieren, zu verdinglichen suchen. Sie gerade nur berühren, sie streifen, ohne ihr eine endgültige Struktur zu geben²³.» Bierts Figurenzeichnung wie seine die Ereignisse umkreisende Erzählweise werden diesem Wunsch nach Offenheit gerecht – in *La mūdada* werden für die Sehnsucht nach dem Fremden wie nach dem Eigenen keine einfachen Bilder bereitgehalten, vielmehr wird der Leser auf eine Suche mitgenommen.

LITERATUR

PRIMÄRLITERATUR

Biert, Cla

1962 *La müdada*, Thusis, edizioni da l'autur

1984 *Die Wende*, (übersetzt von Silvia Lieberherr), Zürich, Benziger/Ex Libris

Daudet, Alphonse

1969 *Tartarin von Tarascon. Tartarin in den Alpen*, Leipzig, Insel Verlag (1885¹)

Inglin, Meinrad

1988 *Grand Hotel Excelsior*, Zürich, Ammann Verlag (1928¹)

Mann, Thomas

1993 *Der Tod in Venedig*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag

Süsskind, Patrick

2006 *Das Parfüm*, Zürich, Diogenes (1985¹)

Voss, Richard

1930 *Alpentragödie. Roman aus dem Engadin*, Berlin, Ullstein Verlag (1909¹)

Zweig, Stefan

1996 *Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlass*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag
(1931 zu weiten Teilen geschrieben, 1982¹)

SEKUNDÄRLITERATUR

Böhme, Gernot

2001 *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München,
Wilhelm Fink Verlag

Kant, Immanuel

1996 *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, Bd. X, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag

Kristeva, Julia

1990 *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag

Raab, J.

2001 *Soziologie des Geruchs*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft

Simmel, Georg

1992 «*Exkurs über die Soziologie der Sinne*», in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über
die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag

Ströker, Elisabeth

1977 *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann

ANMERKUNGEN

- 1 Kant 1996:190.
- 2 Vgl. Ströker 1977.
- 3 Zum «Panoramakasino» vgl. Daudet 1969:186 (18851): «Die Schweiz, Herr Tartarin, ist gegenwärtig nichts als ein riesiger Kursaal, der von Juni bis September geöffnet ist, ein Panoramakasino, in das man aus der ganzen Welt kommt, um sich zu zerstreuen, und das von einer äusserst vermögenden Gesellschaft mit Hunderten von Millionen Kapital betrieben wird, die ihren Sitz in Genf und in London hat. Sie können sich vorstellen, was man an Geld braucht, um das ganze Gebiet zu verpachten, sauber zu halten und herauszustaffieren, Seen, Wälder, Berge und Wasserfälle, ein ganzes Volk von Angestellten und Komparsen zu unterhalten und auf den höchsten Gipfeln phantastische Hotels mit Gas, Telegraf und Telefon zu installieren.»
- 4 Biert 1984:284.
- 5 Mann 1993:50.
- 6 Böhme 2001:54.
- 7 Unterscheidung in Nah- und Fernsinn: Zu den Nahsinnen gehören Riechen, Schmecken und Spüren, Hören und Sehen werden den Fernsinnen zugerechnet. Der Geruch scheint gesellschaftlich nur beim Essen und beim Sex von Bedeutung zu sein. Der Geruch tritt in der modernen Gesellschaft vor allem als Ware in Erscheinung.
- 8 Süsskind 2006:199.
- 9 Voss 1930:155.
- 10 Inglin 1988:152.
- 11 Zweig 1996:78–79.
- 12 *Bei den Sorglosen* heisst der Titel eines Feuilleton von Stefan Zweig, das dieser während seines Schweizer Aufenthalts im Ersten Weltkrieg anlässlich eines Besuchs in St. Moritz 1918 verfasst hat. Darin kritisiert Zweig all jene Sorglosen, die trotz Leid und Not in der Welt ungetrübt den Lustbarkeiten des vornehmen Hotellebens nachgehen.
- 13 Der Geruch ist in der Literatur oft mit Erinnerung und damit mit einer individuellen Erlebnissituation verknüpft. Dafür gibt es auch eine wissenschaftliche Erklärung: «Mediziner und Sinnesphysiologen sehen die Gründe für die offenbar starke Verbindung zwischen Geruchseindrücken und Erinnerungen bzw. Emotionen in der Art der Verarbeitung und Speicherung von Dufteindrücken im menschlichen Gehirn.» (Raab 2001:29).
- 14 Biert 1984:187.
- 15 Biert 1984:156.
- 16 Biert 1984:156.
- 17 Simmel 1992:735.
- 18 Biert 1984:171.
- 19 Simmel 1992:733.
- 20 Biert 1984:183–184.
- 21 Biert 1984:232.
- 22 Biert 1984:216–217.
- 23 Kristeva 1990:12.