

Hypnos und Thanatos: Das Bild des Todes in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*

Lars Schmeink

1. Einleitung

Die Nacht aber gebar das verhaßte Geschick und das schwarze Verderben und den Tod. Sie gebar auch den Schlaf. Sie gebar auch das Geschlecht der Träume.

Die dunkle Nacht gebar (diese alle) ohne mit irgendeinem (Mann) zusammengekommen zu sein.

Als nächsten aber gebar sie den Tadel und den schmerzlichen Jammer und die Hesperiden, denen jenseits des berühmten Okeanos goldene schöne Äpfel anvertraut sind und die Bäume, die diese Frucht tragen.

—Hesiod (Zeilen 211–16)

Bereits mit dem Titel seines Erstlingswerkes steckt Robert Schneider eines der wichtigsten Themengebiete ab, das er in den zweihundert Seiten seines Romans *Schlafes Bruder* von allen Seiten beleuchtet wird: den Tod. Die Prominenz des Themas im Roman lässt sich bereits im einleitenden Kapitel “Wer liebt, schläft nicht” bemerken. Es findet sich der Verweis auf “ein altes Wort”, das “Schlaf und Tod mit Brüdern” (Schneider 9) vergleicht. Bei diesem alten Wort handelt es sich vermutlich um die griechische Mythologie, in der nach Hesiod und Homer Schlaf und Tod die Zwillingssöhne der Nacht sind. So berichtet Hesiod in seiner *Theogonie* von den Kindern der Nyx (Nacht), zu denen er auch Thanatos (Tod) und Hypnos (Schlaf), sowie die Oneiren (Träume) zählt. Homer berichtet in der *Ilias*, dass Thanatos und Hypnos nicht nur als Brüder, sondern sogar als Zwillinge zu gelten haben: “Und entsend ihn mit raschen Geleitern, dass sie ihn tragen, / Schlaf und Tod, den Zwillingenbrüdern, die ihn dann eilends / Niedersetzen in Lykiens weitem und blühendem Lande” (16. Gesang, Zeilen 671–73; vgl. auch Zeile 682).

Den Abbildungen von Tod und Schlaf in der griechischen Kunst zufolge

sind die beiden Genien, also (meist) “geflügelt dargestellte niedere Gottheit[en]” (*Duden* 278), die häufig als Jünglinge mit bekränzten Häuptern und symbolischen Elementen repräsentiert werden. So trägt Tod in Kunstwerken wie der Il-defonso-Gruppe (eine Statue im Schlosspark von Sanssouci zu Potsdam) eine Fackel, die er nach unten hält und auslöscht. Schlaf wird mit gekreuzten Füßen dargestellt. Der deutsche Aufklärer Gotthold Ephraim Lessing hat in seinem 1769 veröffentlichten Traktat “Wie die Alten den Tod gebildet” diese Deutung übernommen und sie so im Rahmen der Aufklärung landläufig verbreitet.

Der Tod hatte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts seine ehemals typische Darstellung verloren. Der im Mittelalter als grausam, egalisierend und unausweichlich angesehene Tod wurde in dem *danse macabre* zumeist als Knochengeriippe dargestellt. Der mittelalterliche Tod war ein Abbild aller Menschen nach dem Parzenschnitt. In der Aufklärung war diese symbolische Repräsentation des Todes nicht länger gewünscht. Vielmehr gelang es Lessing den Tod aus der Darstellung von Hässlichkeit und Schrecken zu entfernen, ihm eine positivere “Todesmetapher” zukommen zu lassen, und somit “dem Zeitgeist Rechnung zu tragen” (Macho 250). Ihm gelang eine Ablösung der “*Personifizierung des Todes*” von der “*grauslich-realistisch[en] Darstellung der Toten*”, was gleichsam den aufklärerischen Selbstzweck erfüllte, die “Furcht vor dem Tode zu beseitigen” (251). Diese Ästhetisierung prägte das Weltbild des neunzehnten Jahrhunderts entscheidend. Die weitreichenden Konsequenzen waren noch in diesem Jahrhundert zu spüren, wie Thomas Macho kommentiert: “Diese Vorstellung hat in der Moderne in besonderem Maße reüssiert” (249).

Und so verwundert es nicht, dass Robert Schneider das Thema Tod als ein Hauptmotiv heranzieht, sieht er doch die Welt des Romans in dem “Weltbild des 19. Jahrhunderts” begründet.¹ Doch Schneider nutzt das Motiv nicht allein zur Erschaffung einer stimmungsvollen und vielschichtigen Erzählwelt. Er verwebt ein “Netz von thematischen Bezügen und motivlichen Korrespondenzen, an dessen Feinmaschigkeit man Gefallen finden kann” (Steets 78). Hierbei greift Schneider auf eine große Palette klassischer Todesmetaphern zurück, behandelt Schlaf, Geburt, Fremdheit, Liebe und Feuer in weit gestrickten Metaphernfeldern und schildert zeitgleich auf inhaltlicher Ebene die Allgegenwärtigkeit des Todes im Leben der Menschen von Eschberg.

Schneider benutzt dazu ein kompliziertes Geflecht aus realen Darstellungen, Metaphern, Chiffren und Motiven. Todesrepräsentationen, wie sie unter anderem von Thomas Macho oder Philippe Ariès als die gesamte Literatur durchziehend beschrieben wurden, werden aufgerufen und in das Geflecht einbezogen. Diese pluralistische und teilweise disparate Verarbeitung des Themas Tod entspricht sowohl in ihrer Mehrdeutigkeit als auch in ihrer Zitathaftigkeit der literarisch-postmodernen Haltung. Der Roman beruft sich auf eine große Bandbreite bekannter Darstellungen, von real-naturalistischen Repräsentationen in Form von Gewalt und Sterben am Ort bis hin zur Ästhetisierung des Todes in Form antiker Bilder wie dem Schlaf. In meiner Behandlung des Themas möchte ich

mich von den naturalistischen Todesdarstellungen, ihrer Motivation im Rahmen der örtlichen Begrenztheit und ihrer Ausformung im Ort ausgehend in das Motivgeflecht des Romans begeben. Nach und nach soll dieses Geflecht dann aufgelöst und analysiert werden, so dass sich ein vielseitiges Bild des Todes ergibt, das Robert Schneider in *Schlafes Bruder* darlegt und zum ‐Leit- und Leidmotiv von Alders Leben‐ macht (Schlösser 89). Anhand des Todes soll beispielhaft dargestellt werden, dass *Schlafes Bruder*, wie in Rezensionen und akademischer Auseinandersetzung beschrieben (vgl. u. a. Moritz, *Über Schlafes Bruder*), in der (*Nicht*)-Tradition der Postmoderne steht.

Diese Lesart ist sicherlich nicht die einzig mögliche und insbesondere die Kritik Klaus Zeyringers zeigt, dass Schneiders Roman nicht unumstritten ist. Der Abwertung des Romans zum ‐Kitschphänomen‐² oder der Vereinfachung, ihn als ‐archaisch-bodenständiges Sex-and-Crime-Rätsel‐ (Zeyringer 500) zu lesen, stehen die Lesarten der Postmoderne jedoch scharf entgegen. Die Literaturwissenschaft hat mit ihren Deutungen belegt, dass *Schlafes Bruder* aus den unterschiedlichsten Elementen und Genres zusammengesetzt ist und unter anderem als Heiligenlegende, Genieroman oder aber ironisierende Dorfchronik gelesen werden kann.³ Insbesondere den Vorwurf des Kitsches kann man durch eine postmoderne Lesart entkräften. Die ‐putzige Perspektive‐ (Zeyringer 503) der Schneiderschen Erzählung wird zur Satire, die ‐Kitschmenagerie [... aus] Bambi‐ (518) zur *pastiche volontaire*. Am Beispiel des Themas Tod wird aus dem sentimental-kitschigen Bild des Zitronenfalters (vgl. Moritz *Über Schlafes Bruder* 55–59) der Verweis auf ein antikes Symbol des Todes. Die Griechen der Antike glaubten, ‐that the soul left the body after death in the form of a butterfly‐ (Colman 25). Schneiders Schmetterling wird, neben der im Roman benannten Lesart der musikalischen Inspiration für Elias, ebenfalls zum Bedeutungsträger für das Thema Tod.

Der These, der Roman sei Trivilliteratur widerspricht die Möglichkeit, eine derartige Vielzahl von Zitaten und Bildern darin zu lesen und den Roman somit einer komplexeren Bedeutungsebene zuzuführen. Auch die vermeintlich fehlende Stimmigkeit der Erzählwelt und der Erzählhaltung sind nicht zwangsläufig ‐Schnitzer‐, sondern können vielmehr als absichtlich platzierte Brüche der ‐epischen Objektivität‐ gelesen werden (Zeyringer 502). Die Postmoderne spielt in vollem Bewusstsein mit diesen Regeln, Brüchen und Überzeichnungen. Und in diesem postmodernen Sinne spielt *Schlafes Bruder* mit den Versatzstücken der literarischen Traditionen und Epochen, präsentiert unterschiedlichste Deutungsweisen und rüttelt an den Fundamenten der akzeptierten Lesart des Todes. Hier ist der Tod nicht zu klassifizieren, weder als genialer Jüngling, noch als grausames Gerippe.

2. Grausamer Tod—zwischen Natur und Gewalt

Der Handlungsrahmen von *Schlafes Bruder* spielt am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts und ist so vornehmlich durch die zeitliche Nähe zur Auf-

klärung und der ihr folgenden Romantik beeinflusst. Die erzählte Welt übernimmt diese stark auf den Tod ausgerichtete Grundhaltung, erweitert diese jedoch, wie später noch gezeigt wird. Der Erzähler bezeichnet Elias als “ein Kind seiner Zeit. Er liebte alles, was mit dem Tod in Verbindung gebracht werden konnte” (120). Neben den in der Einleitung erwähnten Veränderungen in der Todeswahrnehmung zeichnet sich die Romantik insbesondere durch die Faszination aus, die sie dem Tod entgegenbringt. So beschreibt Ariès diese Zeit als “Die Zeit der schönen Tode”, die den Tod herbeisehnte und sich in Kunst und Literatur der “Süße des Todes” (521) gerne annahm. Bereits im achtzehnten Jahrhundert, noch vor der Romantik, begann der Tod nicht mehr Furcht einflößend zu sein, sondern “Liebe und Begehren” auszulösen (Ariès 477). Die “schönen Leichen” waren so begehrt, dass es im Extremfall sogar zu Nekrophilie (wie etwa beim Marquis de Sade) kam. Es ergab sich eine neue Beziehung zum Toten, die “zwischen der brutalen Verdinglichung und der unschuldigen Annäherung” pendelte und dabei immer “das seltsame Interesse und Begehren nach einer Begegnung mit der Zerstörtheit des Subjekts/Objekts” charakterisiert (Rieser 47).

Zusätzlich zu dieser Faszination und der damit einhergehenden Ästhetisierung des Todes war die Zeit des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts geprägt von dessen Allgegenwärtigkeit. Wie die statistischen Studien Susanne Riesers zeigen, bestand für die Menschen der dörflichen Bergwelt “keine Veranlassung mit einer langen [...] ‘gesicherten’ Lebensspanne zu rechnen” (47). Bei Neugeborenen herrschte eine Sterblichkeitsrate von mehr als 26% und weitere 15% starben noch vor der Volljährigkeit (vgl. Rieser, Kapitel 3). Der Tod konnte jederzeit kommen und ohne Ausnahme jeden zu sich holen. Er war ein beständiger Teil des Lebens.

Das Verhältnis der Figuren von *Schlafes Bruder* zum Tod ist jedoch nicht nur durch die zeitliche Dimension, sondern auch durch die räumliche Begrenzung des vorarlbergischen Bauerndorfes Eschberg stark geprägt. Demnach erscheint die “grenzenlos enge Welt” des Dorfes (Hackl 50), eigentlich ländliches Idyll, als ein Ort, der den “Wunsch zu sterben” auslöst (52). Die Menschen in diesem “Tableau der vorzivilisierten Grausamkeit” (Schmidt 154) sind eine inzestuöse Gemeinschaft von Neidern und Dummen, eine brutale und rohe Ansammlung von “Wasserköpfen, Blatterngesichtern, Mongoloiden und Inzüchtigen” (Schneider 53) mit “langschädlichen Grindern”, “dicklippigen Mündern, [und] grobgeschafften Hände[n]” (75).

2.1. Sprachlosigkeit

In diesem von Ignoranz und Feindseligkeit bestimmten Umfeld verwundert es nicht, dass die Sprache verroht, die Menschen sich nicht mitteilen können und somit “sprachlos” sind, “sprachlos bis in den Tod” (136). Schneider beschreibt diese Sprachlosigkeit als die enge Welt des Dorfes nahezu komplett umschließend. Immer wieder finden sich Textstellen, die auf das Schweigen der Men-

schen hinweisen, zum Beispiel: “Seff war kein Redner” (15), “unfähig, ein Wort zu sprechen” (51), “und sprach keine einzige Silbe” (159), “Sie schwiegen” (88). Ein ganz besonderer Fall der Sprachlosigkeit ist Elias’ Bruder, über den der ironische Erzählerkommentar fällt, es wäre “aus [seinem] Mund [...] kein einziges Wort überliefert” (51). Um dennoch ihre Gefühle zu offenbaren, neigen die Eschberger zu lautlichen Äußerungen von fast animalischer Natur. Die Menschen gellen, schreien, flennen und jauchzen, sie gurren und johlen. Wenn aber verbal kommuniziert wird, dann nur um Neid oder Tratsch kundzutun. So ist es immer wieder das “Lampartsche Plappermaul,” (u. a. 113, 189) das zur Verbreitung von Gerüchten oder gar Lügen beiträgt, die im schlimmsten Falle zum Tode führen, wie es die Meistenteils-Episode (83-84) zeigt.

Dementsprechend findet sich im Dorf ein Schweigen, das zum Leben im Widerspruch steht, denn erst “der Tod verurteilt zum Schweigen. [...] Die Toten schweigen, und wir müssen reden, um zu beweisen, dass wir noch leben” (Macho 7). Doch diese Menschen reden nicht, zumindest nicht sinnvoll. Sie reden nicht über das Sterben, sie reden nicht über ihr Leben. Im kommunikativen Prozess erleben sie sich selbst im “mimetischen Einvernehmen mit den Gestorbenen” (Macho 8), eben schweigend. Dieses Schweigen wird nur gebrochen, um sich selbst für kurze Zeit vom kollektiven Todesgefühl abzugrenzen. So im Falle des Seff, der nach dem Mord am Meistenteils das Totengelächter mit Sprache zu übertönen versucht: “Er, der des Tags kaum zwei Wörter von den Lippen zwang, redete auf einmal so hastig und viel, als sei er der geschwätzigste Mensch von Eschberg” (Schneider 87).

2.2. Gewalt

In seinem Artikel “Non-Verbal Communication in Robert Schneider’s Novel *Schlafes Bruder*” deutet Osman Durrani diese Sprachlosigkeit als kulturell begründet und stellt ihr eine ganz eigene Form von Nicht-Sprache entgegen. Er verweist auf die Anwendung von Gewalt und Brutalität als nonverbales Kommunikationsmittel: “Their culture obliges them to avoid using words when possible. Thus stone-throwing seems to have become the standard means of attracting someone’s attention” (226). Seine Schlussfolgerung lautet: “verbal communication [...] is replaced by acts of violence” (227). Hierin kann zusätzlich eine Form des nonverbalen Ausbruchs aus der Leichenmimesis gesehen werden. Die Gewalthandlung erfolgt gegen das Schweigen, gegen den Tod, scheitert jedoch zumeist, da sie wiederum nur verbales Schweigen hervorbringt. Folglich reagiert Seff auf die Andeutungen seiner Frau, das “besessene Kind”, könne “in der Emmer ertrinken” oder anderweitig sterben, nicht mit Worten, sondern schlägt der Seffin “die Faust so gewaltig ins gottverreckte Maul, daß die Kinnlade ausgegelte” (Schneider 41). Danach herrscht zwangsläufig Schweigen und Elias’ Eltern sprechen nicht mehr von dessen Besonderheit. Deutlich bleibt die tragische Konsequenz, dass die Gewalt, die das Schweigen und somit den Tod überwinden soll, letztlich nur eine noch stärkere Annäherung daran fördert. Die Verbin-

dung aus Schweigen und Gewalt als Sprachersatz wird an die kommenden Generationen weitergegeben, wie die Figur des Lehrers Oskar Alder nochmals verdeutlicht. Als er von einem Schüler beleidigt wird, nimmt er das Kind und schlägt es "zu einem blutig-stummen Häuflein" zusammen (57). Die Verbindung aus Gewalt ("blutig") und Schweigen ("stummen") wird selbst in der Diktion aufgegriffen. Durch dieses Ereignis trägt das Kind einen dauerhaften Schaden davon, der sich in Sprachbegrenzung äußert: "Das Stottern blieb ihm zeit seines Lebens". Eine derart brutale Bestrafung ist im Ort gängig. Stockhiebe und Mauschellen sind übliche Repressionen für kleinste Vergehen. Ein Beispiel dafür ist Elias' Cousin Peter, dessen Arm verkrüppelt wird, weil er ein paar Lakritze gestohlen hat.

Diese drakonische Strafkultur zieht sich durch den gesamten Roman und betrifft keinesfalls nur die Kinder. So beschreibt der Erzähler den Mord am Meistenteil als Rache und Strafe für Gotteslästerung und Prahlerei (vgl. 82). Von Neid und Ignoranz getrieben, verhängen die Bauern ein hartes Urteil über den Schnitzer: "Dann banden sie ihn mit Hanfseilen an einem Baumstumpen, [...] übergossen ihn mit Petroleum, brüllten vor Genugtuung und zündeten ihn an" (84). Hier zeigt sich im Umkehrschluss, dass eine Konfrontation mit derartiger Gewalt nur zu Sprachlosigkeit führen kann. Die Männer brüllen, statt zu artikulieren, was sie fühlen. Durrani beschreibt den Rücklauf der Gewalt ins Schweigen wie folgt: "the horrors that most of them live through are such that words are not adequate to express their grief and shock" (227). Menschliche Gewalt funktioniert hier als Nicht-Sprache, auf brutale Art wird den Kindern gezeigt, was Worte ausrichten können. Sie werden sprachlos gemacht und können sich fortan nur in Gewalt ausdrücken.

Auch Elias ist sprachlos, viel mehr noch als die übrigen Bewohner des Dorfes, da er noch nicht einmal in der Lage ist, in dieser Nicht-Sprache zu kommunizieren. Seine Sprachlosigkeit erkennt er durch die Ausgrenzung aus der Gemeinschaft, wie noch später ausgeführt werden wird, doch im Laufe seines Lebens wird sie größer, "seine Rede verarmte" (Schneider 159). Er vermag es zwar genauso wenig, sich sprachlich auszudrücken wie die Anderen, doch seine Abneigung gegen Gewalt ist so groß, dass er diese letzte Form der Kommunikation lieber gegen sich selbst richtet. Sein Unvermögen mit Anderen zu kommunizieren wird besonders deutlich, als er seinen Vater des Mordes anklagen möchte:

Tiefgurrende Laute entglitten ihm ungewollt, und er stopfte sich die halbe Faust in den Mund, biß die Zähne ins Fleisch, auf daß es endlich vorübergehe. Es half nicht. [...] Schließlich brachte er sich selbst in Ohnmacht, indem er die Arme gegen den Brustkorb stemmte und keinen Atem mehr schöpfte. (87)

An diesem Textabschnitt lässt sich klar aufzeigen, dass Elias ebenfalls als Ausweg aus der Sprachlosigkeit, oder der animalischen Lautgabe, einzig die Gewalt

sieht. Er kann sie aber nicht auf Seff, sondern nur gegen sich selber wenden. Ebenso deutlich ist auch die Flucht aus Schweigen und Todesnähe, die wiederum im Gegenteil, in umso deutlicherer Nähe zum Tod endet, nämlich in der Ohnmacht.

2.3. Feuer

Gewalt trägt in *Schlafes Bruder* jedoch nicht einzig den Beigeschmack des Menschlichen, denn auch die Natur vermag Gewalt auszuüben und tut dies in Form des Elementes Feuer. Dreimal wird die Bergwelt von Eschberg von einem Feuer heimgesucht, immer angetrieben von einem "höllische[n] Föhnwind" (10). Dem Feuer bzw. der Natur wird durch den Erzähler dabei so etwas wie Absicht und Boshaftigkeit attestiert. Eine Personifikation des Feuers findet statt: "Eine Nacht und einen halben Tag schändete das Erste Feuer" (79). Mit der Natur als Todesbringer ruft Schneider ein uraltes Todesbild auf, das des "ungezähmten" und "wilden" Todes (Ariès 380). Dieser kommt im Gegensatz zum "gezähmten Tod" (Ariès 13) ohne Vorwarnung und ohne die Möglichkeit des Abschiedes, plötzlich und unerwartet. Gemäß des Glaubens der Zeit, muss ein solcher Tod "als göttliche Strafe für begangene Sünden interpretiert" werden (Hunger 29): Gott wird "zum strafenden Vater", der mit Hilfe der Natur für "ein endgültiges, schreckliches Ende" der Sünder sorgt.

Zusätzlich zur menschlichen bzw. natürlichen Gewalt lassen sich am Motiv des Feuers auch Zusammenhänge mit dem den Roman durchziehenden metaphorischen Geflecht erkennen. So werden die Mörder, die selber durch Feuer töteten, durch das Feuer in poetischer Justiz vernichtet. Sowohl Seff, der den Meistenteils verbrannte, als auch Peter, der das Erste Feuer legte, werden durch das Feuer zu Tode gebracht (Seff im Zweiten Feuer, Peter durch das sogenannte Sankt-Antonius Feuer, eine Krankheit). Des Weiteren besteht ein bildlicher Zusammenhang zwischen Feuer/Tod und Religion/Gott, der einerseits durch die personifizierte Darstellung des Feuers und anhand des Erzählerkommentars zur Motivation Gottes ("dort den Menschen nie gewollt habe" [76]), andererseits durch die Feuer-Theologie des Kuraten Elias Benzer gezeichnet wird.⁴ Dieser Theologie folgend wollten die Eschberger ein ihnen unbequemes Weib verbrennen (vgl. Schneider 20–21). In den Predigten wies der Kurat immer wieder auf eine Hexenverbrennung hin, wenn auch nur im theologisch abschreckenden Sinne. Andererseits war er es auch, der die "Feuerpredigt" (25) ersann und mit Hilfe eines Schwarzpulverfasses "das reinigende Pfingstfeuer vollends in das alles versengende Höllenfeuer" verwandelte (26).

Insgesamt wird das Element Feuer vielseitig mit dem Tod verwoben, meist in Form von Darstellungen menschlicher Gewalt, wie der Verbrennung des Meistenteils, oder als von der Natur ausgeübte Gewalt, wie im Falle der Toten der drei Feuer. Die metaphorische Verwebung mit unterschiedlichsten Todesbildern wirkt hierzu ästhetisch ergänzend und verweist auf die postmoderne Lesart auch in Bezug auf das Motiv Feuer. Der naturgewaltige Tod hat somit einen festen

Platz in Schneiders grausamer Bergwelt gefunden.

“Brechende Kiefer und Arme, verbrennende Menschen, Lieb- und Gefühlosigkeit” sind Teil dieser Welt (Kosmitsch-Lederer 355), und Schneiders Erzähler beschreibt sie aus großer Distanz und ohne Gefühlsnähe. In ihrer Werkanalyse verweist Marion Kosmitsch-Lederer auf eine verhinderte Affektlenkung im Roman, die durch ironischen Sprachgestus und besagte distanzierte Chronistenhaftigkeit des Erzählers entstehe. Sie kommt dabei zu dem Schluss, es handle sich um ein “Puppenspiel”, welches durch Sprachlosigkeit verstärkt zur “grotesken Überzeichnung in der Pantomime [...] den Eindruck eines Totentanzes vermittelt” (355). Ich denke jedoch, dass es sich hierbei nicht um eine groteske Darstellung handelt, die ein eindeutig mittelalterliches Bild des Todes zum Vorschein bringt, sondern vielmehr um eine Hintergrundfläche, auf der sich die Allgegenwärtigkeit und Hässlichkeit des Todes aufzeigen lässt. Im Gegenzug kontrastiert Schneider dieses Todesbild durch ästhetisierte Darstellungen in unterschiedlichsten Metaphern und Chiffren, auf die in den nächsten Abschnitten genauer eingegangen wird. Insofern ein Kontrast entstehen soll, muss Schneider die brutale Realität des Lebens und Sterbens zunächst einmal darstellen, um sie dann auflösen zu können. In seinem postmodernen Geflecht erweisen sich die Bilder von Gewalt, Sprachlosigkeit und brutaler Natur als starke Grundpfeiler, an die nun weitere Bilder angeknüpft werden können. Die Beschreibungen von Gewalt, insbesondere der tödlichen Kraft des Feuers, und die Inszenierung einer schweigenden, mit dem Leben unversöhnten Gesellschaft sind zwei der vielen Ebenen des Romans. Die beschriebene Welt ist demnach keineswegs grotesk, sondern nur deutlich als vom Tode durchdrungen zu sehen.

3. Ästhetisierung des Todes

Im Sinne Thomas Machos befindet sich diese von Gewalt und Schweigen geprägte Welt an der Schwelle zum Tode. Sie offenbart in sich einer “Grenzerfahrung” (Macho 234). Schneider zeigt auf, wie sich der soziale Körper des Dorfes in seinem Leben dem Tod nähert. Vorangetrieben durch konsequentes Schweigen und Grausamkeit wird der Tod an das Leben herangerückt und ist im Dorf immer präsent. Folglich ist in der Dorfchronik auch eine hohe Anzahl von gewaltsamen Toden zu finden, bis letztendlich das Dorf selbst stirbt, ausgelöscht von einer unbeugsamen Natur und einem Gott, der die Menschen “hier niemals gewollt hatte” (Schneider 202). In dieser todesnahen Umgebung entfaltet sich Elias Alders Leben zu einer Reflektionsfläche des Todes in all seinen Facetten. Schneider nutzt diese Fläche, um über die real-hässliche Beschreibung des Todes (in Form des Sterbens im Ort) hinauszugelangen und ein ästhetisches Metaphernspiel zu beginnen, das weitere unterschiedliche Bilder des Todes als Kontrast aufruft.

3.1. Geburt und Musik

Johannes Elias Alder wird in diese Welt gegen seinen Willen geboren, es scheint, “als sperrte [das Kind] sich gegen diese Welt, in die es aus freiem Willen nicht treten wollte” (Schneider 14). Elias’ Geburt ist nach Macho als “Grenzerfahrung” für ihn zu deuten, sie bedeutet eine “Trennung” und beschert ihm “das Erlebnis gründlicher Abhängigkeit” (Macho 234), in die er sich nicht fügen will. “Der Säugling muß schreien, um überleben zu können”, konstatiert Macho. Doch Elias schreit nicht, er will nicht ins Leben, ist dem Tod sehr nah: “Sie hielt den Säugling in ihren tropfenden Händen, schlug abermals auf ihn ein, horchte, hob den Atem, um das kleine Herz endlich schlagen zu hören” (Schneider 18). Doch erst als die Amme das Tedeum anstimmt und singt, beginnt der Säugling zu leben, es scheint, “das Tedeum hatte dem Kind das Leben gerettet” (19). Und tatsächlich verbindet Schneider das Bild der Geburt mit dem Tod und der Musik. Für Elias bildet die Musik einen Gegensatz zum Tod, der wiederum durch die Geburt symbolisiert wird. Und so ist seine Geburt, eine “Mensch- und [...] Geniewerdung” (19), als solche nur mit der Musik als Lebenssymbol zu erklären.

Die gleiche Vermischung von Geburt und Musik lässt sich auch am Beispiel von Elias’ Hörwunder (35–38) erkennen, dessen Trauma “[is] linked to the remarkable physical and intellectual abilities [Elias] subsequently develop[s]” (Vaszonyi 338). Einer Geburt des “Gehörs” entsprechend, durchlebt er eine physische Metamorphose, die in ihrer Radikalität Ähnlichkeiten zu Todesschilderungen des *Bardo Thödol* aufweist.⁵ Bei Sterbenden treten körperliche Veränderungen ein, die an Elias’ zweite Geburt erinnern. Flüssigkeit tritt aus den sich ausdehnenden Augen aus (“verklebte sich auf der tränenden Netzhaut” [Schneider 35]), was dem Abrollen und Tränen der Augen bei Todeseintritt entsprechen könnte. Die “verkümmerten” Lippen, “blutleere Striche”, erinnern an die vertrocknenden Schleimhäute an Mund und Nase, und auch der Kontrollverlust über Körpersekrete (“verlor das Kind alle Exkremente des Körpers”) und das Zittern des Körpers sind beschriebene Symptome des Sterbens.

Nach diesen starken körperlichen Erfahrungen wird Elias für das “Universum” geboren, “in einer Art musikalischer Initiation, [...] teilt sich ihm die Fülle des Universums in Klängen und Tönen mit” (Hackl 50). In einer Beschreibung von enormer Bildsprache seitens des Erzählers reift Elias’ Gehör erst durch die Wahrnehmung seines Selbst (“Summen seines eigenen Bluts” [Schneider 36]) und dann seiner Außenwelt (“in hundert Meilen weite Gegenden”). Dabei hört er zuerst die Natur (“Klangstürme”), dann die Menschen (“Schlucken, Gurgeln, Husten” und “Gröhlen und Johlen” [37]) und schließlich auch die Tiere, so dass sich alles zu einem “unbeschreiblichen Konzert” in seinen Ohren zusammenfügt (“Gesang”, “Akkorde” [38]) und am Ende in “filigraner Gestalt” des “Herzschlagen[s] jenes Menschen, der ihm seit Ewigkeit vorbestimmt war” ausklingt. Hier beschreibt Schneider den Ansturm von Sinneseindrücken, wie er bei einer Geburt erfahren wird, mit den Mitteln der Klangmetaphorik und schafft so eine

Bedeutungsverbindung zwischen Klang (Musik) und Geburt (Tod). In diesem Moment erfährt Elias eine dem Tod ähnliche "zweite Geburt" (Macho 238), die nun ihrerseits durch die Einführung des vorbestimmten Menschen mit dem Thema Liebe verbunden wird.

Und eben mit der Liebe verbinden sich die Musik und der Tod auch in dem finalen Konzert des Elias Alder. Auf dem Orgelfest in Feldberg hat er über den Choral "Kömm, O Tod, du Schlafes Bruder" (Schneider 171) zu präluieren. Von diesem Musikstück wird Elias "gefangengenommen", es repräsentiert sein Leben und während er es spielt, fasst er den Entschluss, sich gegen den Tod, dessen Bruder Schlaf und Gott persönlich zu stellen. In seinem Spiel lassen sich Symbolik und Eindrücke des Sterbens nicht leugnen. So beginnt sein Spiel mit einem abreißenen "Fortissimolauf" (173) und weiteren solcher abrupten Läufe, mit denen Elias darlegen will, "wie man sich gegen den Tod aufzulehnen habe, gegen das Schicksal, ja gegen Gott. Der Tod als jähes Schweigen, als unerträgliche Pause" (174). Doch dann beschreibt er die "vollkommene Resignation" (175) und die Menschen beginnen, Elias' Musik zu verstehen. Gegen das Schweigen, das ihm auferlegt wurde, verweist die Musik auf Zeichen einer Botschaft (vgl. Durrani). "Die so erschrockenen Zuhörer" (175) verstehen Elias: "Der Tod ist in diesen Mauern, und der Schlaf, sein Gefährte wird dich zudecken".

Elias entflieht in der Musik der Todesnähe, sie wird für ihn zum Ausdrucksmittel des Lebens. Demzufolge zieht an Elias' innerem Auge sein ganzes Leben vorbei (wie bei einem Sterbenden) und er verarbeitet dieses Gefühl in seiner Musik: "Der Schein des Ersten Feuers wurde Musik. [...] Die nächtliche Episode wurde Musik. [...] Und Elsbeth wurde Musik" (176–77). "Nachdem er alles gesagt hatte, was es von seinem Leben zu erzählen galt", setzt Elias noch einmal aufbegehrend mit seiner Fugen-Interpretation, wider einer musikalischen "Schein-Homophonie", eine "Regel, die ihm gar nicht bekannt ist, außer Kraft" (Schlösser 90). Dies liest sich wie eine Vorausdeutung von Elias' Tod, bei dem er die Regeln des Schlafes auszusetzen versucht, wie er es hier mit dem Choral tut, denn "der Choral aber war der Tod" (Schneider 175). Als Elias endlich sein Spiel beendet hat, wirkt er leichenhaft: "Sein ohnehin karges Gesicht war grau wie Asche geworden, die Wangen eingefallen, die Backenknochen standen heraus und die Lippen waren ihm vertrocknet. Er hatte an Körpergewicht verloren" (182). Es scheint, als habe er bereits hier eine Grenze überschritten, er wirkt dem Tode näher als dem Leben. Und so attestiert Peter, ebenso wie der Erzähler, Elias Irrsinn, als dieser seinen Entschluss, nicht mehr zu schlafen, verkündet: "Er sah, daß Elias verrückt geworden war" (190).

3.2. Liebe

Den Entschluss, nicht mehr zu schlafen, fasst Elias, weil er glaubt, nur so dem Gefühl der Liebe treu zu sein, "denn im Schlaf [...] liebe man nicht" (192). Elias' Konzeption von Liebe wiederum ist aber ein klares Beispiel einer Todesmetaphorik. Laut Thomas Macho ist die Braut und das sexuelle Begehren nach

ihr Ausdruck für den "letzten Inzest", "der Tod ist eine Hochzeit und eine sexuelle Vereinigung" (268). Da Elias diese Verbindung auch zu spüren, jedoch nicht zu kennen scheint, strebt er nicht nach der wollüstigen, sündigen und damit todesnahen Liebe, sondern will zeigen, "daß die wahre Liebe nicht das Fleisch sucht, sondern sich ganz an die Seele verschenkt" (Schneider 108).

Diese innige und "wahre" Liebe entbrennt in Elias zum ersten Mal spürbar und gewaltig, als er Elsbeth aus dem Ersten Feuer rettet und sich dabei ihre Herzen treffen. Als er die Kleine an seine Brust drückt, verbinden sich beide Herzen und ihr "Herzschlagen" (78) geht ineinander auf. Dieses Gefühl der Vereinigung lässt Elias aufschreien, "als müßte er bei hellem Verstand sterben". Hier zeigt sich, wiederum vorausdeutend, die Metapher des "Liebestodes", der "feinsinnigen Variante" einer Verbindung von "Eros und Thanatos", die "mystische Einheit von Liebe und Tod" (Macho 270). Die gleiche Form der mystischen Einheit gelingt ein zweites Mal auf der Fahrt nach Götzberg, als Elsbeth einen Ohnmachtenanfall hat. Diesmal ist sie es, die dem Tode nahe wirkt, denn plötzlich "wurde ihr Gesicht leichenblaß, und vornüber sackte sie in Ohnmacht", woraufhin Elias "den leblosen Körper" an sich presst und wiederum die Vereinigung des "Herzschlagen[s]" auslöst, nur um dann "bei hellem Verstand sterben" (Schneider 140) zu müssen. Der Parallelismus in der Wortwahl unterstreicht hier den vereinigenden Effekt. Es scheint, als wolle Schneider aufzeigen, warum die beiden keine körperliche Beziehung zu einander haben können. Das physische Aufeinandertreffen der Liebenden führt zu einer "Selbstaflösung" (Macho 271), die den Tod vorwegnimmt.

Im Kontrast zu dieser tiefen spirituellen Vereinigung ist die körperliche Liebe Elias völlig fremd, so erkennt er als Junge nicht das fleischliche Begehren der Weiber, die "lüsternen Augen" und das "hämmernde Herzschlagen" (54). Auch als er einen feuchten Traum von Elsbeth hat, kann er sich "keinen Reim darauf machen" und schläft mit "großem Frieden" (111) wieder ein. Die einzige Erfahrung, die Elias in seinem Leben mit der Sexualität als dunkle Seite der Liebe macht, ist die "nächtliche Episode" (176) mit Burga im Mondschein. Hier wird Elias von Peter zur Sünde verführt, weil dieser ihm zeigen möchte, dass "das Weib [...] um der Liebe Willen" (129) alles tue. Burga wird gedemütigt, weil sie an ein Idealbild der Liebe glaubt, an den "Engel, [der] zwei Liebende zusammenführt". Elias weiß um die Sünde, die er begangen hat, und um die Schuld, die sich ihm damit auferlegt. Er verweist mit seiner Handlung vorausdeutend auf sein eigenes Ende, in dem er "sich mit endlosen Litaneien [...] um die wenigen Stunden seines Schlafes" bringt. Am Beginn seines eigentlichen Todes verweist er nochmals zurück auf diesen Sündenfall, in dem er sich die Haare abschneidet und in den Mund steckt (vgl. 189).

Elias' Liebe zu Elsbeth ist aber nicht geprägt von derartiger Sünde und wird daher von Elias als von Gott vorherbestimmt gedeutet, ja geradezu idealisiert. Doch sein Schweigen ("niemals hätte ein Alder einem Menschen anvertraut, daß er ihn liebhabte" [136]) führt zu Missverständnissen zwischen ihnen und so deu-

tet Elias die nonverbalen Zeichen falsch, ("nur ein wirklich Liebender kann sich so grausam irren" [109]), wodurch seine Liebe zum Scheitern verurteilt ist. Als er dieses Scheitern erkennt, wendet er sich gegen den Ungerechten und "schrie Gott in sich zu Tode" (142). Er grenzt Gott aus, fordert die Beherrschung des eigenen Schicksals und stellt die Weichen für den eigenen Untergang ("dachte er jäh daran sich zu endigen" [145]). Infolgedessen wird er von Gott in Gestalt eines Kindes aufgesucht. Doch Gott ist ebenso sprachlos wie seine Geschöpfe: "zu sprechen, [...] gelang ihm nicht" (148). Elias ist in dem Wunsch nach Erfüllung seiner Liebe alleine gelassen, auch Gott verweigert ihm die Berührung. Elias ahnt, "daß er das Kind nicht berühren durfte". Demnach erfüllt sich in dem Motiv der Liebe gleichsam das Motiv des Glaubens und "die irdische Liebe gerät zur 'Verkörperung' der himmlischen Liebe. [...] Liebe und Religion verschlingen sich ineinander und der Tod als Drittes bringt die Vereinigung der Getrennten" (Macho 271). Doch diese Vereinigung ist nur angedeutet, denn Elias kann das Kind nicht berühren, wird "ohnmächtig vor Sehnsucht" (Schneider 148) und bricht zusammen, entsprechend einer letzten Vorausdeutung seines Todes.

3.3. Fremdheit

Am Beispiel seiner Liebesdeutung lässt sich ebenfalls präzise erkennen, dass Elias ein Fremdkörper in der Eschberger Welt ist, kein anderer Bewohner hat eine derartig intellektuell idealisierte Vorstellung von Welt, Liebe und den Menschen. Elias ist nicht konformer Teil der Gesellschaft, er ist seit seiner Geburt Fremder im sozialen Körper Eschbergs und steht als solcher Grenzerfahrungen offen. Er ist dem Tod näher als die Anderen. Er repräsentiert als Fremder ein todesnahes "Gegenbild", sind doch "die Toten [...] die Fremden kat exochen: die Bewohner des Jenseits" (Macho 285–87).

Elias' Fremdheit bestätigt sich schon durch seine Herkunft. Sein leiblicher Vater ist ein Fremder (Kurat Benzer ist kein Eschberger) und noch dazu ein Mensch aus einer anderen, geistlichen Welt. Seit Elias' Geburt sind Vater und Mutter abweisend, die Mutter will das Kind sogar ertränken. Seff fröstelt, nur wenn er die Stimme seines Sohnes hört und denkt: "Gottverreckt mit dem Bub ist etwas falsch! Die Stimm'" (Schneider 29). Hier zeigt sich schon in der kleinsten Einheit des sozialen Körpers, nämlich der Familie, dass Elias ausgegrenzt wird. Er wird sogar vom Bruder isoliert, um Fritz "vor dem verwunschenen Kind zu schützen" (31). Der "Makel" seiner "gläsernen Stimme" führt zu Elias' Sprachlosigkeit und dazu, dass er als Fremdkörper an den Rand der Gemeinschaft gedrängt wird.

Wenn Elias zu Anfang nur durch die Stimme auffällt, so wird diese Fremdheit, die sich mit der Zeit relativiert ("doch wird das Sonderliche [...] zum Alltäglichen" [53]), den gesamten Roman hindurch aufgegriffen und bestätigt. Elias wird zeit seines Lebens ein Außenseiter bleiben. Durch das Hörwunder mutiert der Junge zum Fremden par excellence. Er wird zum "Teufel mit Augen gelb

wie Kuhseiche", zum "vielbetuschelten Rätsel von Eschberg" (41). Des Weiteren zeichnen ihn danach die frühe Reifung zum Mann und der tiefe Bass aus, was ihn zum "Kretin" macht und zur Einkerkierung im "Gaden" (42) führt. Im Laufe der Jahre kommen weitere Differenzmerkmale zum Vorschein, sein sich weiterhin stark veränderndes Aussehen, sein Hörvermögen, seine Musikalität, seine Kleidung und sein Gang. Alles bestätigt die Fremdheit des Elias Alder in der Umgebung von Eschberg. Somit wird Elias zum "elementar Bedrohliche[n] und Gefährliche[n]", das "abgewehrt und distanziert werden" muss (Macho 287). Genau dies geschieht mit dem Fremden im Ort, dem "other" (Vazsonyi 332), wie auch der Meistenteils erfahren muss.

Angelika Steets greift in ihrer Interpretation von *Schlafes Bruder* auf zwei Figuren zurück, an denen sich die Rolle des Elias parallelisieren bzw. kontrastieren lässt (vgl. Steets 76). Eine dieser Figuren, der Schnitzer Meistenteils, dient als Parallele zu Elias' Fremdheit. Er lebt "in gezielter Opposition zu seinen kleinhäuslerischen Nachbarn", provoziert durch sein "herausgeputztes weibisches Auftreten" und seine "Verhöhnung" der Bauern. Dies bringt ihm die Ausgrenzung aus dem sozialen Körper Eschberg ein, er wird als Bedrohung wahrgenommen, und folglich muss "die Gruppe sich zur Wehr setzen: durch Opfer [...] die ihre Gruppendynamik der unwägbarer Macht aufzuzwingen" (Macho 287) versucht. Meistenteils wird durch das Feuer, wie oben bereits beschrieben, getötet und somit symbolisch von der Gruppe "verzehrt".

Demzufolge bedroht dieses Schicksal auch Elias, wie sich schon anhand der Parallele der Todesposen aufzeigen lässt, denn Meistenteils wird von seinen Mördern mit "Hanfseilen" an einen Baum gebunden (Schneider 84), dieselbe Handlung erzwingt Elias später von Peter (195), der sie nur widerwillig ausführt. Einzig das Maß der Provokation gegen den sozialen Körper ist hier kontrastiert und errettet Elias vor der Verzehrung durch die Gruppe. Er findet sich mit der Ausgrenzung ab, wehrt sich nicht dagegen, wie es Meistenteils getan hat, und wird somit nicht als Bedrohung empfunden.

3.4. Schlaf

Elias' Fremdheit ist keine Bedrohung für die Dorfbewohner, sondern vielmehr eine Bedrohung für ihn selbst. Am Beispiel der Gewalt als Nicht-Sprache wurde bereits deutlich aufgezeigt, dass Elias' Andersartigkeit zu einem "act of self-denial" (Durrani 227) führt, der aus der Frustration folgt, sich nicht mitteilen zu können, und den Tod quasi mimetisch vorwegnimmt. Als Elias nicht in der Lage ist, Gewalt gegen Seff zu richten, richtet er sie gegen sich selbst und bewirkt damit sein Schweigen und seinen symbolischen Tod, indem er sich zur Ohnmacht bringt.

Die Ohnmacht ist ein verbreitetes Motiv in *Schlafes Bruder*, und sie ist im Rahmen der Todesmetapher Schlaf nach Kant ein "Vorspiel von dem Tod" (Macho 257). Sie tritt "plötzlich und überraschend" ein und ähnelt dem Tod sehr, da der Bewusstlose "nichts mehr unterscheiden" kann und sich auch vom Toten nur

schwer unterscheiden lässt, wie im Falle des Komas ersichtlich wird. Folglich ist es im Roman also nicht nur Elias, der seinen eigenen Tod mimetisch vorwegnimmt, sondern auch eine Anzahl an Menschen, die mit ihrer Ohnmacht eine Nähe zum Tod vorausdeuten. Demnach kann Elsbeths Ohnmacht als Tod der Liebe gelesen werden, da sie vermutlich durch ihre Schwangerschaft ausgelöst wurde. Da das Kind von Lukas stammt, bedeutet Elsbeths Zustand für Elias das Scheitern seiner "wahren Liebe". Ein anderer Fall von Todesnähe präsentiert sich anhand von Oskar Alder, der nach der Reinigung der Orgel die Sinnlosigkeit seiner Musikalität erkennt und einfach "ohnmächtig vom Orgelbock" (Schneider 98) klappt. Schon wenig später wird diese Ohnmacht, durch starken Alkoholkonsum ausgelöst, wiederholt: "Oskar Alder hatte sich ohnmächtig gekoffen" (113). Dementsprechend wird Oskar metaphorisch durch das zweimalige Austreten aus dem sozialen Körper dem Tode nahe gestellt, und schließlich fünfzehn Tage später "fand ihn sein Weib tot in der Scheune" (114). Die "soziale Zugehörigkeit" wird durch die Ohnmacht erst "tendenziell suspendiert" (Macho 255) und dann schließlich durch den Tod aufgelöst.

Diese Ankündigung einer Auflösung kann sich mittels der metaphorischen Ebene der Ohnmacht sogar am Dorf als Ganzes erkennen lassen. Wie bereits erwähnt, lässt sich der Roman auch als Dorfchronik (vgl. Landa, Moritz, *Über Schlafes Bruder*) lesen, was die Deutung nahe legt, dass hier der Tod eines Dorfes beschrieben wird und nicht etwa dessen Entstehung. In diesem Sinne kann die kollektive Ohnmacht der Bewohner der vom Feuer zerstörten Nordflanke ("etliche [brachen] unter höllischen Schreikrämpfen bewußtlos zusammen" [Schneider 80]) als Vorausdeutung auf den Tod des Dorfes gesehen werden, der dann letztendlich mit dem Dritten Feuer eintritt.

Doch nicht nur die Bewusstlosigkeit, sondern auch die durch Krankheit bzw. Lähmung ausgelösten, dem Schlaf ähnlichen Zustände sind Andeutungen des Todes während des Lebens. Nach einem Schlaganfall birgt Fritz den halbseitig gelähmten Seff. Die Beschreibung des Erzählers, Fritz berge den "leblosen Vater" (135) ist ein deutlicher Verweis auf dessen Tod im Zweiten Feuer. Ebenso deutlich rückt Elias' Krankheit, die ihn "fiebrig, mit schweißnassem Haar und aufgerissenen, stieren Augen" (131) hat daliegen lassen, ihn in Todesnähe. So wird sie zum Auslöser der Versöhnung zwischen Vater und Sohn. Seff hat den "dürren, leichnamgleichen Körper" (132) durch Lügen über Elsbeth ins Leben zurückgeholt. Hier vermischen sich die Motive von Schlaf und Tod, vom Erwecken und Sterben.

Am deutlichsten ist diese Vermischung in der Metapher des Schlafes selbst zu finden, dessen "Sinnlichkeitsreduktion" den Tod "symbolisiert", daher wird der Schlaf zur Grenzerfahrung, er stellt schließlich das "Unvermögen zum Gebrauch des Sinnes" (Macho 254) dar. "Die Unzugänglichkeit und zeitweilige Bewegungslosigkeit des Schlafers erinnert an die rätselhafte 'Verdinglichung' der Toten", schreibt Macho und verweist anschließend auf Kant, der den Sinnverlust als graduellen Übergang von "Trunkenheit, Schlaf, Ohnmacht, Scheintod

(Asphyxie) und wirklichen Tod" (253) beschreibt. Der Verlust der Sinne und dessen Gradualität werden in *Schlafes Bruder* mehrfach verdeutlicht. Es ist dem endgültigen Tod des stets betrunkenen Warmund Lamparter (Schneider 62) zu verdanken, dass Elias näher zur Musik findet. Auch Oskar Alder betrinkt sich erst, um dann ohnmächtig zu werden und später endgültig zu sterben. Andere Fälle von Ohnmacht sind im vorangegangenen Abschnitt ausführlich beschrieben und verweisen auf den graduellen Übergang vom Leben zum Tod.

Eine letzte und wichtige Motivmischung wird durch die Predigt des Scharlatans Corvinus Feldau zu Feldberg in den Roman eingebracht. Der Wanderprediger formuliert den fatalen Zusammenhang der Motive Schlaf und Liebe und bildet damit die Grundlage für Elias' Wahnsinn. Er predigt vom "Ende" dieser "schnöden Welt" und fordert dazu auf, die "Liebe" (102) zu praktizieren. Dass es sich hierbei um die fleischliche, wollüstige Liebe handelt, entgeht Elias, der ja ein ganz anderes Liebeskonzept verfolgt. Die Worte des Predigers sind eindringlich: "Wer auch nur eine Stunde seines Lebens ohne Liebe zubringt, dem wird sie im Fegefeuer dazugeschlagen. Nicht mehr schlafen dürft ihr, denn im Schlafe liebt ihr nicht. [...] Wer schläft, liebt nicht" (103). Es bleibt die Ironie, dass der Schauptrediger auf diesen Ausspruch hin in Ohnmacht fällt und seine eigenen Ideale Lügen straft. Als weltliche Folge der spirituellen Erleuchtung bleibt wiederum der Tod, in metaphorischer Form der Geburt (siehe oben) und in reeller Form der Kindesmorde (103) an den ungewollten Neugeborenen.

In seinem verzweiferten Wahnsinn versieht Elias die Worte des Predigers mit einer zusätzlichen, idealisierten Bedeutungsebene. In dem Entschluss, nicht mehr zu schlafen, sieht er ein Aufbegehren gegen den Tod, gegen Gottes Verweigerung seines Liebesglücks. In der verdrehten Logik Elias' hat Gott ihm die Liebe zu Elsbeth nicht erlaubt, weil Elias sie "nur mit halbem Herzen geliebt habe" (191). Die andere Hälfte hatte er ja dem Tod geschenkt, indem er schlief. Der Schlaf sei ein "Zustand des Totseins, [...] die Zeit des Schlafes sei also Verschwendung und folglich Sünde" (192). Hier erliegt Elias einer scharfen Fehlinterpretation des Verhältnisses von Schlaf und Liebe (im spirituell idealisierten Sinne), wie Ulrich Körtner in seiner theologischen Analyse nahe legt: Die göttlich-religiöse Form von Liebe, wie sie von Jesus praktiziert wurde, findet auch und gerade während des Schlafens statt, da sie die Sicherheit hat, grenzenlos, also eben auch im Tode, zu bestehen: "[W]eil die Liebe Gottes nimmer aufhört, ist Liebe stark wie der Tod" (100). In Folge dieser Fehlinterpretation entzieht sich Elias dem Schlaf, um sich auch dessen Bruder zu entziehen, und erreicht nach knapp zehn Tagen nur das genaue Gegenteil, er überantwortet sich dem Tod durch "Atemlähmung" (Schneider 198). Das große "Leit- und Leidmotiv" des Elias Alder findet hiermit seinen Abschluss.

Die Lukasin (Elsbeth) kann nur zur Erkenntnis gelangen, dass Elias wegging, "weil er hier seine Liebe nicht habe finden können" (204). Doch ironisch bleibt, dass Elias, wie bereits erwähnt, "ein Kind seiner Zeit [war und] alles [liebte], was mit dem Tod in Verbindung gebracht werden konnte" (120). Diese

Liebe zeichnet letztendlich aus, dass sie “das ungeheuerliche Gesetz, wonach eine jede Liebe immer in den Tod führt” (154) auf doppelte Weise erfüllt.

4. Schlussbemerkungen

Wie eingangs postuliert, gelingt es Schneider im Roman *Schlafes Bruder* ein vielschichtiges und mehrdeutiges Netz aus Todesdarstellungen zu weben, das einer klaren Klassifizierung entgleitet. So finden sich realistische Darstellungen von Gewalt ebenso wie Metapherngeflechte, deren Todesbilder zwischen Realismus und Romantik, zwischen Archaik und Moderne schwanken. Schneider ruft dabei eine Vielzahl von Bildern auf, von den antiken, griechischen Idealen bis zur neuzeitlichen Widerspiegelung in Fremdenhass und Vorurteil. Damit entspricht der Roman in seiner Behandlung des Themas Tod dem Konzept der Postmoderne, wie es M. H. Abrams in seinem *A Glossary of Literary Terms* beschreibt: “Many of the works of postmodern literature [...] so blend literary genres, cultural and stylistic levels, the serious and the playful, that they resist classification according to traditional literary rubrics” (167–69).

So wie der Roman als Heiligenlegende, als Dorfchronik, als Künstlerroman oder einfach nur als “Stilübung” gelesen werden kann, so kann er auch als postmodernes Portrait des Todes gewertet werden. Dass Schneider hierzu immer wieder Kategorien und Darstellungen durchbricht und sich nicht an ein stimmiges Bild des neunzehnten Jahrhunderts hält, ist dabei gewollt. Ein derartiger Bruch verhindert eine einseitige und allzu direkte Lesart. Der Roman trotz dieser einzelnen Lesart bewusst und ist gerade deshalb nicht trivial, sondern vielmehr kontrovers. Ganz im Sinne der Postmoderne lässt sich daran vortrefflich ein bestehendes Bild hinterfragen, sei es nun das Bild der Religion, das Bild des Dorfes, das Bild der Literatur allgemein oder eben das Bild des Todes.

Universität Hamburg

ANMERKUNGEN

1. Schneider im Interview mit Bernhard Kruse (Moritz, *Erläuterungen* 37).
2. Karin Fleischanderl. “Des Kaisers neue Kleider. Schreiben in Zeiten der Postmoderne” (*Wespennest* 1994; zitiert nach Moritz, *Über Schlafes Bruder* 19).
3. Die beiden in der Bibliografie genannten Werke von Rainer Moritz geben einen guten Überblick der verschiedenen Lesarten; vgl. auch Durrani, Landa, Klingmann.
4. Marion Kosmitsch-Lederer verweist hier auf das biblische Zitat im Namen Elias als Ursprung der Feuer-Metapher (347): Der Prophet Elias hat das Feuer als Beweis der Macht Gottes genutzt; vgl. I. Buch der Könige 18:16–40.

5. Vgl. Korte 46: Das *Bardo Thödol* ist ein Tibetarisches Totenbuch, in dem sterbende Mönche die letzten Eindrücke ihres Lebens in Diktatform hinterlassen haben, und somit quasi eine Annäherung an die Erfahrung des "Sterbens" oder des Todes.

ZITIERTE WERKE

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. Orlando: Harcourt Brace College Publ., 1999.
- Ariès, Philippe. *Geschichte des Todes*. Übers. Hans-Horst Henschen und Una Pfau. München: Carl Hanser Verlag, 1982. Übers. von *L'homme devant la mort*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.
- Colman, Penny. *Corpses, Coffins, and Crypts: A History of Burial*. New York: Henry Holt & Company, 1997.
- Duden 5—Das Fremdwörterbuch*. 5. Aufl. Mannheim [et. al.]: Duden Verlag, 1990.
- Durrani, Osman. "Non-Verbal Communication in Robert Schneider's Novel *Schlafes Bruder*." *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*. Ed. Arthur William. Bern: European Academic Publishers, 1996. 223–36.
- Hackl, Erich. "Laudatio auf Robert Schneider." Moritz, *Über Schlafes Bruder* 48–55.
- Hesiod. *Theogonie*. Übers. Karl Albert. 5. Aufl. Sankt-Augustin: Academia Verlag, 1993.
- Homer. *Ilias*. Übers. Übers. Roland Hampe. Stuttgart: Philip Reclam Junior Verlag, 1979.
- Hunger, Bettina. *Diesseits und Jenseits: Die Säkularisierung des Todes im Baselbiet des 19. und 20. Jahrhunderts*. Liestal: Verlag d. Kantons Basel-Landschaft, 1995.
- Klingmann, Ulrich. "Sprache und Sprachlosigkeit: Zur Deutung von Welt, Schicksal und Liebe in Robert Schneiders *Schlafes Bruder*." *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Ed. H. J. Knobloch und H. Koopmann. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1997. 205–21.
- Korte, Sabine. "Mysterium Tod." *P.M.* November 1999: 42–48.
- Körtner, Ulrich. "Liebe, Schlaf und Tod." Moritz, *Über Schlafes Bruder* 92–100.
- Kosmitsch-Lederer, Marion. "Robert Schneiders *Schlafes Bruder*—Eine Analyse des Romans." *Österreich in Geschichte und Literatur* 40.5b/6 (1999): 340–55.
- Landa, Jutta. "Robert Schneiders *Schlafes Bruder*: Dorfchronik aus Kalkül?" *Modern Austrian Literature* 29.3/4 (1996): 157–68.

- Lessing, Gotthold Ephraim. "Wie die Alten den Tod gebildet." *Werke. Zweiter Band. Kritische Schriften*. Hrsg. Paul Stapf. Die Tempel-Klassiker Sonderausgabe. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, n.d. 1134–79.
- Macho, Thomas. *Todesmetaphern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Moritz, Rainer. *Erläuterungen und Dokumente: Robert Schneider. Schlafes Bruder*. Stuttgart: Philipp Reclam Junior Verlag, 1999.
- _____, ed. *Über Schlafes Bruder*. Leipzig: Reclam Verlag, 1996.
- Rieser, Susanne. *Sterben, Tod und Trauer: Mythen, Riten und Symbole im Tirol des 19. Jahrhunderts*. Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1991.
- Schlösser, Hermann. "'Wie kein Meister vor oder nach ihm ...'. Die Einzigartigkeit des Komponisten Elias Alder." Moritz, *Über Schlafes Bruder* 79–91.
- Schmidt, Thomas. "Das Genie, das keines wurde." Moritz, *Über Schlafes Bruder* 150–54.
- Schneider, Robert. *Schlafes Bruder*. 1992. 14. Aufl. Leipzig: Reclam Verlag, 1995.
- Steets, Angelika. *Robert Schneider. Schlafes Bruder*. Oldenbourg Interpretationen 69. München: Oldenbourg Verlag, 1999.
- Vazsonyi, Nicholas. "Of Genius and Epiphany: *Schlafes Bruder*, *Das Parfum*, and *Babette's Feast*." *Studies in Twentieth-Century Literature* 23.2 (1999): 331–51.
- Zeyringer, Klaus. "Versuch einer literaturwissenschaftlichen Autopsie eines Bestsellers—Zu Robert Schneiders *Schlafes Bruder*." *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Haymon-Verlag, 2001. 499–519.