

Intertextualität als Erzählmittel in Süskinds Roman "Das Parfum"

Opačak, Roko

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:463719>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-05**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Dvopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti i engleskog
jezika i književnosti

Roko Opačak

**Intertekstualnost kao pripovjedno sredstvo u
Süskindovu romanu „Parfem“**

Završni rad

Mentor: doc. dr. sc. Tihomir Engler

Osijek, 2020

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za njemački jezik i književnost
Dvopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti i engleskog
jezika i književnosti

Roko Opačak

**Intertekstualnost kao pripovjedno sredstvo
u Süskindovu romanu „Parfem“**

Završni rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Mentor: doc. dr. sc. Tihomir Engler

Osijek, 2020.

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur
(Zwei-Fach-Studium)

Roko Opačak

Intertextualität als Erzählmittel in Süskinds Roman *Das Parfum*

Abschlussarbeit

Univ.-Doz. Dr. Tihomir Engler

Osijek, 2020

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur und Geschichte
(Zwei-Fach-Studium)

Roko Opačak

Intertextualität als Erzählmittel in Süskinds Roman *Das Parfum*

Abschlussarbeit
Geisteswissenschaften, Philologie, Germanistik

Univ.-Doz. Dr. Tihomir Engler

Osijek, 2020

Izjava

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 18. 08. 2020.

Opčić 01222269289

ime i prezime studenta, JMBAG

Zusammenfassung

Diese Arbeit möchte aufweisen, inwiefern die Intertextualität ein wichtiger Bestandteil von Süskinds Roman *Das Parfum* ist. Um dies zuwege zu bringen, werden im ersten Teil dieser Arbeit Süskinds Biographie und literarisches Schaffen erwähnt, danach werden der Inhalt des Romans und die Eigenschaft seines polyvalenten Gattungsaufbaus dargestellt. Anschließend wird Süskinds ausführliche Recherche beschrieben, mit der er sich vor dem Schreiben des Romans beschäftigte. Dieser Teil ist wichtig, denn die Werke die er für seine Recherche nutzte, können als erste intertextuelle Bezüge betrachtet werden. Im dritten Teil behandelt die Arbeit den Fachbegriff *Intertextualität*, wobei der Ursprung des Begriffes analysiert wird und danach Formen, Funktionen und Markierungen der Intertextualität erläutert werden. Letztlich werden einige intertextuellen Bezüge hervorgehoben, deren Form, Markierung und Funktion analysiert werden. Schlussfolgernd wird festgestellt, dass das literarische Verfahren der Intertextualität in Süskinds Roman *Das Parfum* omnipräsent ist und die Grundlage dazu bildet, aus der heraus der Roman nicht nur entstanden ist, sondern auch seine hohe literarische Qualität verdankt.

Schlüsselwörter: *Das Parfum*, Intertextualität, Patrick Süskind, Prätext und Folgetext

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Patrik Süskinds Leben und Werk	3
2.1. Biographie und Schaffen	3
2.2. Der Inhalt	4
2.3. Die Multivalenz des Genres	6
2.4. Süskinds ausführliche Romanrecherchen: Die ersten Bezugstexte	8
2.4.1. Jaegers <i>Entdeckung der Seele</i>	8
2.4.2. Alain Corbins <i>Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs</i>	11
3. Intertextualität	12
3.1. Ursprung des Begriffes „Intertextualität“	12
3.1.1. Bachtins Dialogizität	12
3.1.2. Kristevas Auffassung der Intertextualität	14
3.2. Formen, Funktionen und Markierungen der Intertextualität	16
3.2.1. Formen der Intertextualität	17
3.2.2. Die Funktion der Intertextualität	18
3.2.3. Markierungen der Intertextualität	19
4. Intertextuelle Bezüge in Süskinds <i>Das Parfum</i>	20
4.1. Immanuel Kant: <i>Anthropologie in pragmatischer Hinsicht</i>	21
4.2. Friedrich Wilhelm Nietzsche: <i>Also sprach Zarathustra</i>	22
4.3. Altes Testament, <i>Genesis</i>	23
4.4. Johann Wolfgang Goethe: „Der Zauberlehrling“	25
4.5. Clemens Brentano: „Zu Bacharach am Rhein“	27
4.6. Der intertextuell-polyvalente Anfang des Romans <i>Der Parfum</i>	28
4.7. Intertextuelle Querverweise zum (geruchlosen) Massenmörder	30
4.8. Der Parfümheld	33
5. Schlusswort	34
6. Literaturverzeichnis	35

1. Einleitung

Patrik Süskind gilt als einer der populärsten deutschen Schriftstellern, und sein im Jahre 1985 erschienener Roman *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders* zählt zu den meistgelesenen Werken der deutschen Literatur. Der Roman gilt als Bestseller, weil er „sich über 9 Jahre lang einen ehrenvollen Platz auf der *Spiegel*-Bestseller-Liste sichern konnte [...] und wird, in seinen inzwischen 47 Übersetzungen, noch immer eifrig gelesen“ (Drobez 2008: 8).

Der Roman ist schwer einzuordnen, jedoch suggerieren Süskinds einzigartige Schreibweise und Anwendung verschiedener Techniken, dass es sich um einen postmodernistischen Text handelt. Eines der prominentesten Stilmittel, das in dem Werk vorkommt, ist Intertextualität. Denn der Roman bezieht sich auf Prätexte von etwa fünfzig Titeln. Zudem wird einerseits schon in dem Untertitel *Die Geschichte eines Mörders* angedeutet, dass der Roman in die Gattung des Kriminalromans einzuordnen wäre. Andererseits wäre es falsch, weil der Roman nicht ausschließlich in eine Gattung einzuordnen ist. In dem Roman vermischen sich Merkmale vieler unterschiedlicher Gattungen, weshalb *Das Parfum* auf mehreren Gattungsebenen funktioniert (vgl. Pfister 2005: 5). Schließlich wandte Süskind Regeln von antiken Rhetorikern zum Versbau an seinen Roman an, was mit einer rhythmischen Prosasprache resultierte. Genau diese Koexistenz verschiedener Merkmale machen *Das Parfum* zu einem postmodernistischen Roman: „Die Postmoderne-Theoretiker betonen gerade die Koexistenz des Verschiedenen, sprechen von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Welsch 1989: 2).

Die im Roman reich vorhandene Intertextualität wird oft als Ausgangspunkt betrachtet, aus dem heraus der Roman auch entstanden ist (vgl. Rindisbacher 2016: 5). Nicht nur, dass den Roman zahlreiche intertextuelle Bezüge prägen, sondern gehen auch Süskinds Romanidee und seine Forschungen zu dieser Idee zurück auf Forschungen verschiedener Wissenschaftler wie z.B. auf die Schrift von Gustav Jaeger *Die Entdeckung der Seele*, Alain Corbins Schrift *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs* oder Rimmels Werk *Das Buch des Parfums*. Deshalb ist anzunehmen, dass Intertextualität eine sehr wichtige Rolle in Süskinds Roman spielt, und zwar nach dem Slogan: „Grenouille plündert tote Häute, Süskind tote Dichter“ (ebd.: 5).

In dieser Arbeit möchte aufgewiesen werden, inwiefern die Intertextualität ein wichtiger Bestandteil von Süskinds Roman *Das Parfum* ist. Zuerst folgt die Darstellung von Süskinds ausführlichen Recherchen, die er vorgenommen hat, bevor er begann, den Roman zu schreiben. Diese Recherchen bilden die Arbeitsgrundlage für die meisten Ideen, die im

Roman entwickelt werden. Anschließend wird der Begriff der Intertextualität ausführlich analysiert, wonach die Funktion der intertextuellen Stellen im Roman sowie deren Formen erörtert werden.

2. Patrik Süskinds Leben und Werk

2.1. Biographie und Schaffen

Patrik Süskind wird oft als „Autor ohne Biographie“ (Drobez 2008: 12) betrachtet, weil er sich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hat und nur selten öffentlich in Erscheinung trat. Er wurde am 26. März 1949 in Ambach geboren. Sein Vater Wilhelm Emanuel Süskind war zu dieser Zeit ein erfolgreicher Schriftsteller. Dieser schrieb das Lehrbuch *Vom ABC zum Sprachkunstwerk*, das später auch Patrik Süskind zum Schreiben seines Romans inspiriert hat (vgl. ebd.).

Nachdem er das Geschichtsstudium abgeschlossen hatte, arbeitete Süskind als Verfasser von Kurzgeschichten und Drehbüchern. Seinen ersten Erfolg feierte er 1978, nachdem das Drehbuch „Der ganz normale Wahnsinn“ erschienen ist (vgl. ebd.: 11f). Anschließend erntete er noch mehr Aufmerksamkeit mit seinem Theaterstück *Kontrabaß*, das 1980 uraufgeführt wurde, um den Welterfolg mit seinem 1985 erschienen Roman *Das Parfum* zu feiern (vgl. Pfister 2005: 183). In dem Jahr 1987 erscheint noch die Novelle *Die Taube* und 1991 der Roman *Die Geschichte von Herrn Sommer*. Der letztgenannte Roman wird oft als Süskinds biographischer Roman bezeichnet (vgl. Drobez 2008: 14). Danach zog sich Süskind zurück, weil „ihm das Schreiben von Romanen zu anstrengend sei und dass es fürs erste reiche“ (ebd.: 15).

Süskinds „Rückzug aus der Öffentlichkeit erscheint weniger als Ausdruck einer Überzeugung, nichts auf politischen und anderen Bühnen verloren zu haben, als ein Rückzug vor Menschen schlechthin“ (Pfister 2005: 184). Diesbezüglich werden mit seiner Person Begriffe wie Misanthrop in Verbindung gebracht. Es ist offensichtlich, dass Süskind zur Isolation neigt, die Menschen verachtet, wie das auch der Fall in seinen Werken *Das Parfum* und *Kontrabaß* (vgl. Drobez 2005: 14) ist. Es scheint, als ob er es möchte, dass man ihn einfach in Ruhe lässt: „Nach seiner [Süskinds] Selbstdarstellung liegen sie [die Gründe für seinen Rückzug] in seiner Menschenscheu, die sich bis zu Verachtung und Hass steigern kann, insbesondere in seinem Ekel vor der ‚besseren‘ Gesellschaft“ (Pfister 2008: 184).

2.2 Der Inhalt

Im Roman wird die Lebensgeschichte der „genialen und abscheulichen“ Hauptgestalt (vgl. Süskind 1985: 9) namens Jean-Baptiste Grenouille erzählt, der 17. Juli 1738 auf dem Fischermarkt als dem allerstinkendsten Ort im Königreich geboren wird (vgl. ebd.: 10). Schon während seiner Geburt stößt ihn seine Mutter ab. Sie möchte ihn sterben lassen, aber Grenouille schreit, weil er leben will: „Der Schrei nach seiner Geburt, der Schrei unter dem Schlachttisch hervor [...] war kein instinktiver Schrei nach Mitleid und Liebe gewesen [...] mit dem [Schrei hatte] sich das Neugeborene gegen die Liebe und dennoch für das Leben entschieden“ (ebd.: 25).

Grenouille wird von einer Amme zur anderen weitergegeben. Immer wird er abgestoßen, weil sich jeder vor ihm ängstigt. Das Abstoßende an Grenouille ist, dass er keinen Geruch hat (vgl. ebd.: 22). Letztendlich bringt man ihn ins Heim von Madame Gaillard. Auch dort fühlt er keine Liebe, die er auch nicht braucht, denn er möchte nur überleben: „Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe“ (ebd.: 25). Ferner erfährt man, dass Grenouille auch nicht sehr intelligent ist. Erst mit drei Jahren steht er auf zwei Beinen und erst mit vier spricht er sein erstes Wort (vgl. ebd.: 28). Jedoch merkt Grenouille schon als kleines Kind, dass er eine Gabe für das Riechen hat: „Mit sechs Jahren hatte er seine Umgebung olfaktorisch vollständig erfasst“ (ebd.: 30).

Madame Gaillard verkauft Grenouille an den Gerber Grimal, bei dem sich Grenouille als ein zäher und deshalb sehr nützlicher Arbeiter erweist. Dafür wird er von Grimal mit besseren Lebensumständen belohnt und mit dreizehn Jahren bekommt er sogar den ganzen Sonntag frei (vgl. ebd.: 36).

Sehr schnell erfasst er olfaktorisch die ganze Stadt Paris, um aber am 1. September 1753 einen wahrlich ungewöhnlichen Duft wahrzunehmen. Er folgt dem Duft und findet heraus, dass ihn ein Mädchen ausströmt (vgl. ebd.: 41ff). Enttäuscht damit, dass der Duft verschwunden ist, nachdem er sie getötet hat, entscheidet er, der beste Parfümeur der Welt zu werden, um auf diese Weise die für ihn interessante Düfte zu konservieren (vgl. ebd.: 46).

Seine Ausbildung beginnt bei Giuseppe Baldini, einem bekannten Parfümeur, bei dem er die ersten wichtigen Techniken lernt. Schnell erkennt er aber, dass das nicht ausreicht, um seinen Traum von der Konservierung der Düfte von Lebewesen zu verwirklichen (vgl. ebd.: 98). Um weitere Techniken zu erlernen, muss Grenouille nach Grasse, dem damaligen französischen Zentrum zur Herstellung von Parfümen.

Auf der Reise stellt Grenouille fest, dass er die Menschen und das Menschliche nicht

leiden kann (vgl. ebd.: 112), weshalb er sich in einer Höhle auf dem Gipfel eines zweitausend Meter hohen Vulkans, Plomb du Cantal, einsiedelt. Nach sieben Jahren entdeckt er schockiert, dass er selbst nicht riecht, weshalb er beschließt, unter die Menschen zurückzukehren (vgl. ebd.: 129).

In Grasse riecht er erneut, wie damals in Paris, einen wunderbaren Duft. Er stammt von einem Mädchen namens Laure Richis. Er weiß sofort, er müsse ihren Duft besitzen, jedoch fehlen ihm die Kenntnisse, um den Duft des Mädchens konservieren zu können. Das Verfahren dazu erwirbt er im Duftatelier von Madame Arnulfi. Dabei unternimmt er einzelne Experimente, in deren Rahmen er vierundzwanzig junge Frauen umbringt. Das letzte Opfer soll Laure sein. In Vorahnung dessen, was passieren könnte, flieht aber Laures Vater mit seiner Tochter aus Grasse. Grenouille bemerkt sofort, dass ihm Laures Duft entweicht, verfolgt beide, tötet zuletzt Laure in einer Gaststätte und sammelt Präparate für die Konservierung ihres Duftes ein.

Grenouille wird aber als Mädchenmörder entlarvt und soll hingerichtet werden. Am Hinrichtungstag kommt es zur Wende, als er sich mit dem endlich hergestellten Genie-Parfüm besprüht, wodurch sich die Hassaura der versammelten Menschen in eine Liebesaura verwandelt, so dass er zuletzt sogar freigesprochen wird (vgl. ebd.: 226). Grenouille selbst fühlt sich dabei miserabel, weil er erkannt hat, dass die Leute nicht ihn, sondern nur seine Duftmaske vergöttern: „Er trug unter dieser Maske kein Gesicht, sondern nichts als seine totale Geruchlosigkeit. Da wurde ihm plötzlich übel.“ (ebd.: 226f)

In niedergeschlagener Stimmung reist er nach Paris zurück. Auf dem Friedhof „Cimetiere des Innocents“, wo sich um diese späte Stunde nur noch Diebe, Mörder, Huren und anderes Gesindel versammeln, besprüht er sich das letzte Mal mit dem Genie-Parfüm. Die Anwesenden überfallen, zerstückeln und fressen ihn auf: „Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden“ (ebd.: 238).

2.3. Die Multivalenz des Genres

Ein wichtiges Merkmal des Romans ist die Vielzahl der Gattungsmustern, die als präsent im Roman zu erkennen sind, so dass man den Roman auf mehreren Ebenen lesen kann. Dementsprechend ist der Roman nicht nur in ein Genre einzuordnen, was auf die mehrdeutige Struktur des Romantextes hindeutet.

Die Polyvalenz ist durch das unten abgebildete „Eisberg-Modell“ zu erklären, denn dieses beschreibt, dass in einem literarischen Werk eine Oberflächen- und eine Tiefenstruktur existieren. Das Modell verlangt von Lesern eine gewisse Kompetenz. Die Leser müssen selbst die Tiefenstruktur des Textes erkennen, denn die Oberflächenstruktur enthält wie im Falle eines Eisbergs nur zwanzig Prozent des Gemeinten, während in der Tiefenstruktur die restlichen achtzig Prozent enthalten sind. In der Oberflächenstruktur des Romantextes kommt das offensichtlich Erkennbare, das keine großen Anstrengungen an den Leser stellt, vor. In Süskinds Roman *Das Parfum* ist das das Gattungsmuster des Kriminalromans sowie des historischen Romans. Währenddessen scheint in der Tiefenstruktur des Romans sich die nicht so offensichtlichen Erzählmuster zu verstecken, die dann die Grundlage dafür liefern, Süskinds Roman auch als einen olfaktorischer Roman, als einen Entwicklungsroman, als einen Künstlerroman sowie als eine politische Parabel zu verstehen.

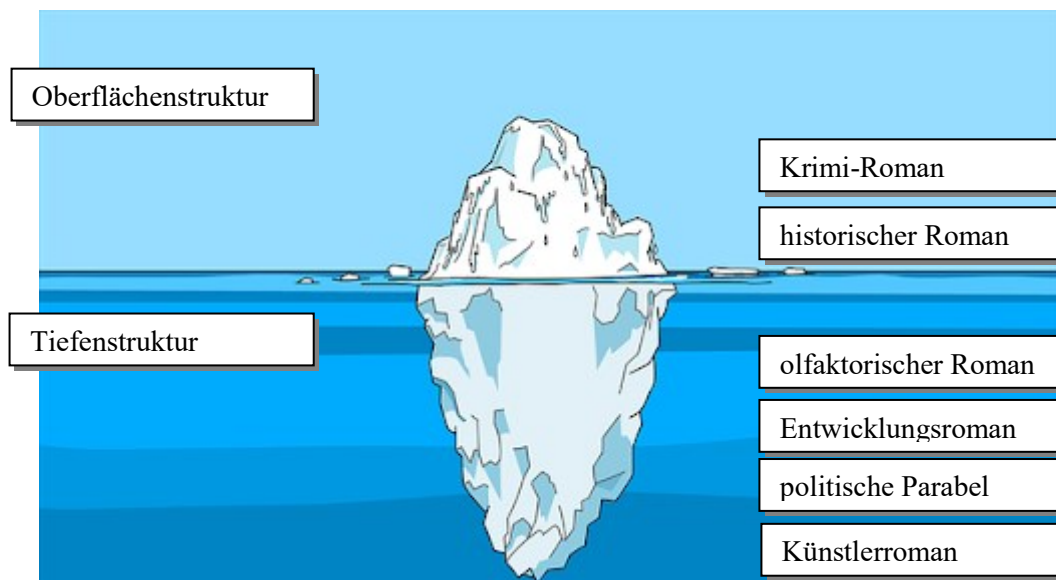


Bild 1. Eisbergmodell zur Verwendung von Gattungsmustern im Roman *Das Parfum*

Schon der Untertitel des Romans – *Die Geschichte eines Mörders* – suggeriert, es handle sich um einen Kriminalroman. Grenouille entwickelt sich zu einem wahren Massenmörder, denn er tötet insgesamt sechsundzwanzig Mädchen. Dass es ein Kriminalroman ist, sieht man auch an den „Zeugenaussagen, die Nachforschungen auslösen, [es wird] eine Ausschreibung für eine Belohnung bei Hinweisen, die zum Fassen des Täters führen, veröffentlicht und einige unschuldige Gerbergesellen werden festgenommen“ (Drobez 2008: 61). Anschließend kommt es auch zu Grenouilles Verhaftung, Vernehmung und Bestrafung (vgl. Süskind 1985: 215f).

Ferner ist auch die Handlungszeit des Romans offensichtlich: Es ist das achtzehnte Jahrhundert, weshalb der Roman auch ein historischer Roman ist. Sofort am Anfang wird der Roman als ein historischer bestimmt, indem ganz genau Paris zu dieser Zeit beschrieben wird: „Süskind beschreibt die Gerüche in Frankreichs Hauptstadt so detailliert, dass sich der Leser ins Zeitalter der Aufklärung zurückversetzt fühlt“ (Drobez 2008: 74).

Süskind macht aus Grenouille auch ein Riech-Genie: „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 wieder roch“ (Süskind 1985: 30). Süskind schärft Grenouilles Riecheigenschaft durch Minderung seiner Intelligenz und anderer Fähigkeiten (vgl. ebd.: 28f). Zudem ist Grenouille davon besessen, der beste Parfümeur zu werden. Um das zu erreichen, erlernt er verschiedene Mittel zur Parfümherstellung wie das Pressen, Destillieren und Enflourage, wodurch der Roman feste Züge eines olfaktorischen Romans bekommt.

Der Roman kann auch als ein Entwicklungsroman betrachtet werden, weil Grenouilles Leben von seiner Geburt bis zu seinem Tode hin nacherzählt wird: „Das Buch enthält nämlich Elemente einer Biographie, indem es mit der Geburt des Protagonisten beginnt und mit dessen Tod endet“ (Drobez 2008: 64). Nach seiner Geburt landet er bei Madame Gaillard, wo er sich entwickelt und erkennt, dass er eine besondere Gabe hat. Nachdem er das Mirabellenmädchen tötet, erkennt er, dass sein Lebenstraum die revolutionäre Konservierung der Welt der Düfte sei. Weiteren Höhepunkt in seiner Entwicklung bildet die Erkenntnis, dass er selbst nicht rieche, weshalb er sich daran macht, das Genieparfüm herzustellen. Als er aber erkennt, dass der begehrende Duft nur eine Maske ist, in die sich Andere zwar verlieben, ihn selbst aber nicht erkennen, unternimmt er den letzten Schritt und bringt sich um.

Als Grenouille vor seiner Hinrichtung die versammelte Menschenmasse mit seinem Parfüm besprüht, zieht er sie auf eine magisch-faszinierende Weise in den Bann seiner Macht,

der niemand widerstehen kann. Aus dieser Perspektive kann der Roman auch als eine politische Parabel verstanden werden. Die Menge liebte ihn so sehr, dass sie alles für ihn getan hätten: „Die Menge gehorcht seinem Willen und sie würde alles für ihn tun. Sie waren von seinem perfekten Meisterwerk hypnotisiert. Statt hingerichtet zu werden, wird er freigesprochen“ (Pfister 2005: 112). Diesbezüglich weist Drobez (2008: 79) darauf hin, dass in dieser Szene durch Grenouille auch auf Adolf Hitler als Führer der nationalsozialistischen Diktatur angespielt wird.

Der Roman kann auch als ein Künstlerroman verstanden werden, denn sofort am Anfang des Romans wird Grenouilles Genialität hervorgehoben (vgl. Süskind 1985: 9). Seine Zielsetzung, der beste Parfümeur Frankreichs zu werden, zwingt ihn zur Brechung von vielen gesellschaftlichen Regeln und machen ihn zum: „typische[n] Bild des Genies des ‚Sturm und Drang‘“ (Drobez 2005: 71). Dass mit Grenouilles Genialität gerade diese literarische Strömung aus den 1770er Jahren zu assoziieren ist, geht auch aus den Referenzen des Romans auf den Prometheus-Mythos hervor (vgl. ebd.: 71). Grenouille wird als ein olfaktorischer Künstler betrachtet, der in Bezug auf seine Fähigkeit, Parfüme herzustellen, sogar Züge einer Gottheit aufweist:

Er hatte die prometheische Tat vollbracht. [...] Mehr noch! Er hatte ihn sich recht eigentlich selbst in seinem Innern geschlagen. Er war noch größer als Prometheus. Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste. (Süskind 1985: 225)

2.4. Süskinds ausführliche Romanrecherchen: Die ersten Bezugstexte

2.4.1. Jaegers *Entdeckung der Seele*

Vor der Arbeit an seinem Roman unternahm Süskind umfangreiche Recherchen. Sie umfassten verschiedene Untersuchungen zu den Verfahren und Techniken zur Herstellung von Parfümen, wie auch gründliche Forschungen dazu, wie die Stadt Paris im achtzehnten Jahrhundert ausgesehen hat. Im Umschlagtext der ersten Romanausgabe des Diogenes Verlags wird erwähnt, dass die Homöopathin Selma Grönbeck bei der Lektüre von Süskinds Roman stark an ihren Urgroßvater Gustav Jaeger erinnert wurde, der genauso wie Grenouille überzeugt war, dass mit fettgetränkten Tüchern der Duft konserviert werden könnte (vgl. Süskind 1985: 5).

Gustav Jaeger (1832–1917) war mit seinem Werk *Entdeckung der Seele* einer der prominentesten olfaktorischen Theoretiker seiner Zeit (vgl. Rindisbacher 2016: 2). Leider

blieb Jaeger zu seinen Lebzeiten unbekannt, insbesondere nachdem er in seinem engeren Tätigkeitsfeld – in den biologisch-zoologischen Wissenschaften – an Glaubwürdigkeit verloren hat (vgl. ebd.: 7).

In der Literatur vertritt man die Vorstellung, dass Süskind in Jaeger die Inspiration für die Gestalt des Marquis de la Taillade-Espinasse fand. Denn es besteht eine Verbindung zwischen Taillades letal-fluidalen Theorie über die Zusammenhänge zwischen der Erde und den Vitalkräften und Jaegers Theorie der Bodenmündigkeit (vgl. ebd.: 3).

Jaeger formulierte ein Ekelgesetz, worin er behauptet, dass sich jedes Tier vor seinen Exkrementen und somit vor seinem eigenen Produkt ekelt. Seine grundlegende Frage war, ob Pflanzen auch einen ähnlichen Auswurfstoff produzieren, das lähmend bzw. wachstumshemmend sei. Diesbezüglich würde es auch die Erde verschmutzen, in der sich die Pflanzen entwickeln würden (vgl. Jaeger 1884: 111). Die Antwort darauf fand er, als er den Wurzelduft von Rüben untersuchte: „Die Prüfung mit der Nase ergab, dass rübegute Erde einen frischen, reinen Geruch hatte [...] Im Gegensatz hierzu hatte der rübenmüde Boden einen intensiven, widerwärtigen Geruch“ (ebd.: 113). Diesbezüglich zeigte die Einatmung des rübenmüden Bodens eine Depression der Nervenzeit an, was den Verfall des Bodens und der Pflanze bedeutete (vgl. ebd.: 113). Die Nervenzeit definiert Jaeger als die Zeit zwischen dem Erblicken eines Signals und der Reaktion auf ihn oder „die Zeit, die in Anspruch genommen wird zur Fortleitung des Nervenreizes“ (ebd.: 3).

Die Ähnlichkeit mit Taillade liegt darin, dass sich dieser auch mit der Verwesungskraft der Erde beschäftigte. In seiner Letalfluidaltheorie wird angenommen, dass „sich Leben nur in einer gewissen Entfernung von der Erde entwickeln könne, da die Erde selbst ständig ein Verwesungsgas verströme, ein sogenanntes ‚fluidum letale‘, welches die Vitalkräfte lahme und über kurz oder lang vollständig zum Erliegen bringe“ (Süskind 1985: 135).

Außerdem meint Rindisbacher (2016: 3f), dass Grenouille Jaegers Anweisungen zur Entziehung des Duftes von Pflanzen und dem menschlichen Körper befolgt:

Man lege den Kühen mit Olivenöl getränkte Tücher auf den Leib und presse sie nachher aus, so hat man ein Kuhduftöl, wie der Parfümeur sein Veilchenöl [...] Ebenso leicht kann man die Düfte junger, kräftiger Menschen mittels Auflegens fettgetränkter Tücher auf die Haare des Lebenden sammeln.

Ferner fühlt sich Grenouille am meisten von weiblichen Jungfrauen angezogen, denn sie würden den besten Duft ausströmen. Jaeger entwickelte auch dazu eine Theorie, in deren Rahmen er behauptet, dass „mit dem ersten [Sexual]Kontakt ein neuer Duftstoff – ich nenne

ihn den Frauenduft im Gegensatz zum Jungfrauenduft – auf die Bühne getreten [ist]“ (ebd.: 17). Das heißt aber, dass sich der Dunst von Jungfrauen schwer von dem der Frauen unterscheiden lässt. Auch Grenouille bemerkt es:

Kinder rochen fad, Männer urinös, nach scharfem Schweiß und Käse, Frauen nach ranzigem Fett und verderbendem Fisch [...] Ihr [des Mirabellenmädchens] Schweiß duftete so frisch wie Meerwind, der Talg ihrer Haare so süß wie Nussöl, ihr Geschlecht wie ein Bouquet von Wasserlilien. (Süskind 1985: 44)

Zudem übernahm Süskind von Jaeger auch die Beschreibung unterschiedlicher Gerüche. Jaeger meint, dass der Gefühlswert des Lebewesens, von dem man den Duft entnehmen möchte, sehr wichtig sei, denn der Ausdünstungsgeruch und Fleischgeschmack eines Tieres hänge von seinem Gefühlszustand ab. Bei Freude oder Angst schmeckt das Fleisch nicht gleich (vgl. Rindisbacher 2016: 16). Grenouille kommt zu der gleichen Schlussfolgerung: „Ratten, wohl aus Angst, schissen ihm in seine olfaktorisch hochempfindlichen Pomaden. Jene Tiere, die er mazerieren wollte, gaben, anders als die Blüten, ihren Duft nicht klaglos [ab]“ (Süskind 1985:176). Nachdem Grenouille dies erkannt hat, kommt er zur Schlussfolgerung, dass er seine Objekte zuerst töten muss, um ihnen überhaupt den Duft rauben zu können. Ein weiterer Duftbegriff, den Süskind von Jaeger übernimmt, ist die ‚aura seminalis‘, die Grenouille an Madame Arnulfis Liebhaber Druot wahrnimmt (vgl. Rindisbacher 2016: 16). Laut Jaeger entsteht die ‚aura seminalis‘ während des Geschlechtsverkehrs: „Jede Frau fühlt, auch bei allen späteren Akten, die Ejakulation als den Erguss einer warmen Flüssigkeit [...] und dass das auslösende Moment der Samenduft, die aura seminalis, ist“ (Jaeger 1884: 194). Dies kommt auch im Falle von Grenouille vor, als er um Druot „eine Wolke von Spermiengeruch“ (Süskind 1985: 164) wahrnimmt.

Anhand der angeführten Beispiele ist abschließend festzustellen, dass Jaegers Forschungen bei der Entstehung von Süskinds Roman *Das Parfum* eine sehr wichtige Rolle spielten. Diese bildeten die einleitenden Recherchen zu Süskinds Roman, die man zugleich auch als erste intertextuelle Bezüge verstehen kann. Denn nicht nur, dass Jaeger Süskinds Gestalt des Marquis de la Taillade ähnelt, sondern Süskind übernahm auch viele Theorien, insbesondere die über unterschiedliche Gerucharten, aus Jaegers *Entdeckung der Seele*.

2.4.2. Alain Corbins *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*

Die Handlung von Süskinds Roman *Das Parfum* ereignet sich im 18. Jahrhundert in Frankreich. Ein wesentlicher Teil der Handlung spielt sich auch in der Stadt Paris ab, die sehr ausführlich von Grenouilles Geruchssinn wahrgenommen wird. Die detaillierten Beschreibungen der Stadt sind anhand der Recherchen von Süskind entstanden, wobei nach Drobez (vgl. 2008: 20) Alain Corbins Werk *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs* eine wichtige Rolle spielte. Bei Corbins Werk handelt es sich um die Hygiene- und Kulturgeschichte des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts (vgl. ebd.: 20). Corbin befasste sich ausführlich mit dem Hygienezustand in Paris, wonach es mehr als nur stinkig war. Er erklärt:

These more obvious threats, which aroused the vigilance of sanitary reformers, were the odors of excrement, corpses, and decaying carcasses. [...] In the gardens of the Palais Royal "one does not know where to sit in summer, without inhaling the odor of stagnant urine." The quays revolted the sense of smell; excrement was everywhere: in alleys, at the foot of milestones, in cabs. (Corbin 1986: 39)

Die Stadt Paris war voll mit Müll bedeckt. Wo immer man auch hinsah, sah man nur Dreck, Exkremete und Leichen. Corbin (ebd.: 39) fasst die Lage in Paris in ein paar Worten zusammen: „In short, Paris, ‘center of science, arts, fashion, and taste,’ stood out as ‘the center of stench’“. Ähnlich beschreibt auch Süskind die Stadt Paris in dem ersten Kapitel des Romans: „Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck [...] Die Menschen stanken [...] es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen.“ (Süskind 1985: 9)

Corbin betont vor allem, dass wegen des verschmutzten Wassers einige der gefährlichsten Plätze in Paris gerade die Fischereien waren. Wenn dieses schmutzige Wasser mit den Sonnenstrahlen reagiert, erzeugt es ein Reagens, das wiederum selbst Feuchtigkeit erzeugt. Diese Feuchtigkeit drückt dann den dabei entstehenden Pesthauch zu Boden. Dieser ist so giftig, dass man von einem tödlichen Hauch sprechen kann (vgl. Corbin 1986: 45). Die Pariser des achtzehnten Jahrhunderts fürchteten sich weniger vor der Verschmutzung als vor diesem giftigen Pesthauch. Diesbezüglich kann es kein Zufall sein, dass Grenouille am „allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“ geboren wurde (Süskind 1985: 10); denn Süskind will durch Grenouilles Geburt in einer Fischbude die Verschmutzung von Paris noch stärker betonen.

Weiterhin erwähnt Süskind den Gestank auf Pariser Friedhof „Cimetiere de

Innocents“. Er erklärt, dass dort achthundert Jahre lang Leichen begraben wurden, und bemängelt die Inkompetenz der Stadtverwaltung, nicht früher etwas unternommen zu haben. Eine Revolution musste in die unmittelbare zeitliche Nähe rücken, um diesen Friedhof aus der Stadtmitte zu entfernen (vgl. ebd.: 10). Corbin beschäftigte sich vor Süskind auch mit diesem Problem, jedoch meint er, dass man es damals nur ignoriert hat: „Young girls strolled and chatted pursued by the exhalations of the corpses piled up in the cemetery of the Innocents [...] without being repelled by the noxious emanations“ (Corbin 1986: 70).

Auch an diesem Beispiel ist ersichtlich, wie stark Süskind durch vorangehende Forschung – hier durch jene von Corbin – beeinflusst wurde. Dessen ausführliche Beschreibungen der Stadt Paris fügte Süskind in seinen Roman ein, um die schreckliche Hygiene-Situation, die in der Stadt zu dieser Zeit herrschte, hervorzuheben. Beide, Jaeger und Corbin, dienten Süskind nicht nur als Inspirationsquellen, sondern auch als erste Prätexte zu seinem eigenen Roman.

3. Intertextualität

Oben wurde schon darauf hingewiesen, dass Süskind sogar in der Forschungsphase zu seinem Roman nach sekundärliterarischen Texten griff, deren einzelne Inhalte er schließlich in den Romantext als Prätexte einbaute. Deshalb scheint es angebracht zu sein, sich hier auch mit dem Begriff der Intertextualität auseinanderzusetzen, um dann verschiedene intertextuelle Mittel und Techniken zu besprechen, auf denen auch die Intertextualität von Süskinds Roman beruht. Nicht zuletzt werden auch einzelne Beispiele zu den intertextuellen Bezügen, die Süskind in seinen Roman eingebaut hat, besprochen.

3.1. Ursprung des Begriffes „Intertextualität“

3.1.1. Bachtins Dialogizität

Heutzutage wird Intertextualität als die Beziehung zwischen dem referierenden Text und dem Prätext oder allgemeiner als die „Theorie der Beziehungen zwischen Texten“ (Broich/ Pfister 1985: 22) verstanden. Doch dieses zusammenfassende Konzept ist jünger als die Intertextualität selbst, obwohl man sie früher nicht so bezeichnete: „Schon seit der Antike haben sich Texte nicht nur in einer *imitatio vitae* unmittelbar auf Wirklichkeit, sondern in einer *imitatio veterum* auch aufeinander bezogen“ (ebd.: 12). Der Terminus Intertextualität wurde jedoch in der französischen Sprache von Julia Kristeva 1960 eingeführt (vgl. Allen

2000: 14). Kristeva prägte den Terminus Intertextualität, wobei sie von dem russischen Literaturtheoretiker M. M. Bachtin stark beeinflusst wurde: „Intertextuality and the work of Bachtin are not, that is to say, separable, and in understanding the former we clearly must understand something of the latter“ (ebd.: 15).

Bachtins wichtigste Idee zur Erforschung der Intertextualität ist die Idee der Dialogizität, denn er meint, dass jede Äußerung *dialogisch* sei (vgl. ebd.: 19). Die Bedeutung jeder Äußerung hängt davon ab, was früher schon gesagt wurde, d. h. jeder Aspekt der Sprache ist abhängig von früheren Aussagen. Kein Wort ist unabhängig und jedes Wort ist abgeleitet von früheren Mustern, auch wenn es scheint, dass eine Äußerung persönlich und einzigartig sei (vgl. ebd.: 18f).

Für Bachtin sind Wörter relational, d. h. sie sind immer miteinander verbunden. Alles Geäußerte ist eine Reaktion auf etwas, das schon gesagt worden war und womit man immer einen spezifischen Rezipienten anspricht: „A word is a bridge thrown between myself and another. If one end of the bridge depends on me, then the other depends upon my addressee“ (ebd.: 20). Diese Beziehung zwischen dem Sprecher und dem Rezipienten wird zu einer der wichtigsten Grundideen der Intertextualität. Denn, um die intertextuellen Merkmale zu entziffern, muss der Leser selbst bestimmte Kompetenzen aufweisen: „[Der Autor erwartet] vom Rezipienten [...], daß er diese [intertextuelle] Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt“ (Broich/Pfister 1985: 42).

Bachtin möchte mit seiner Vorstellung von der Dialogizität der Texte den ewig wehrenden Kampf zwischen „den zentripetalen Kräften der gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Zentralisation und den zentrifugalen Kräften der gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Dezentralisation“ (Ternès 2016: 43) aufzeigen. Dadurch soll die Opposition zwischen der monologischen und der dialogischen Äußerung offen gelegt werden (vgl. Allen 2000: 22). Durch die zentripetalen Kräfte entsteht die *ptolemäische Welt*, die von Dogmatismus und Furcht beherrscht ist, während durch die zentrifugalen Kräfte die *galileische Welt* entsteht, die frei, ausgefüllt mit Profanation, Gotteslästerung und ambivalentem Lachen ist (vgl. Ternés 2016: 43). Diese Vorstellungen von Bachtin sind durch Nietzsches Dialektik beeinflusst, denn auch Nietzsche betonte den Antagonismus zwischen dem apollinischen Prinzip, das für Form und Ordnung steht, und dem dionysischen Prinzip, das für Rauschhaftigkeit und den Schöpfungsdrang steht (vgl. ebd.: 44).

Um sein Konzept der Dialogizität weiter zu ergänzen, entwirft Bachtin die Vorstellung vom polyphonen Roman, dessen Grundmerkmal die Redevielfalt ist. Mit der Redevielfalt

meint er, dass sich in die Stimme des Autors einige fremden Stimmen einmischen und dann mit der Stimme des Autors in Dialog treten: „Die Reden der Helden, [...] da sie fremde Rede in einer fremden Sprache sind, [können] die Autorintention brechen und daher in gewissem Grade die zweite Sprache des Autors sein“ (ebd.: 51). Diese Redevielfalt erklärt Bachtin mit seinem Konzept der *heteroglossia*, das die Fähigkeit der Sprache „to contain within it many voices, one’s own and other voices“ (Allen 2000: 29) bezeichnet. Diesbezüglich meint er, dass die Sprache in einem polyfonen Roman immer *heteroglot* ist, d. h. jede Äußerung hat mindestens zwei Intentionen und Bedeutungen. Die erste Ebene der Äußerung besteht in der direkten Verlautbarung der Absicht der Romangestalt und die zweite Ebene macht die versteckte Absicht des Autors aus, der die Äußerung der Gestalt im Roman wiedergibt. In diesem Sinne sind jeder Äußerung zwei Stimmen, Bedeutungen und Intentionen oder Absichten eigen (vgl. ebd.: 29).

Abschließend ist festzuhalten, dass nach Bachtin die Dialogizität bzw. Intertextualität darauf beruht, dass jede sprachliche Äußerung von früheren Aussagen abhängt. Die Sprache ist demnach immer eine Reaktion auf etwas Früheres.

3.1.2. Kristevas Auffassung der Intertextualität

Julia Kristeva ist eine Bulgarin, die für die französische Avantgarde-Zeitschrift *Tel Quel* arbeitete (vgl. Allen 2000: 34). Sie ist der Meinung, dass sich die Linguistik nicht nur mit dem monolithischen Sprachsystem, der *langue*, beschäftigen soll, also nicht nur mit der Sprache als ein synchrones System, sondern ist auch die diachrone Perspektive der Sprache zu berücksichtigen, weil ansonsten keine Fortschritte in der sprachlichen Äußerung gemacht werden könnten (vgl. Vögel 1998: 7).

Diesbezüglich knüpft Kristeva an Bachtins Vorstellung von der Dialogizität sprachlicher Äußerungen an, wonach die aktuelle sprachliche Äußerung von früheren Aussagen abhängt. In ihrem Aufsatz „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“ aus 1966 prägt sie den Ausdruck *Intertextualität*:

das Wort (der Text) ist eine Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen lässt. [...] jeder Text baut sich als ein Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität* und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen. (Ebd.: 9)

Auch für Kristeva gibt es nur einen Text, der von anderen Texten stammt: „Für den

Sachkenner ist Intertextualität ein Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte ‚liest‘ und sich in sie hineinstellt“ (ebd.: 10). In Bezug auf die Mitberücksichtigung der Geschichte in der Intertextualität erschafft Kristeva eine Vorstellung der Doppeldeutung der Sprache und des Textes: „a meaning in the text itself and a meaning in what she calls ‘the historical and social text‘“ (Allen 2020: 37).

Demzufolge hat jeder Text zwei Bedeutungen. Die erste ist die Bedeutung des Textes *per se* oder die „innere“ Bedeutung und die zweite ist die Bedeutung in dem historischen und sozialen Kontext oder die „äußere“ Bedeutung. Diese Veranschaulichung der Sprache war zu dieser Zeit sehr „avantgardistisch“, denn sie verstößt gegen das aristotelische Konzept der Singularität, wonach „something cannot at one and the same time be something (A) and something else (not-A)“ (ebd.: 43). Anders gesagt, kann etwas nicht gleichzeitig das eigene und etwas anderes sein. Kristeva, wie auch Bachtin, denkt aber adversativ. Als Beispiel dafür können Süskinds Beschreibungen von Paris des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Roman *Das Parfum* dienen. Diese scheinen zugleich fiktional als auch real zu sein, denn sie können auf zwei Ebenen gelesen werden. Auf der einen Seite ist die „innere“ Bedeutung der Beschreibungen fiktional, denn es ist ein Bestandteil des Buches und der Geschichte, aber andererseits hat die Beschreibung auch eine „äußere“ Bedeutung, denn sie bezieht sich auf die wirkliche Situation in Paris im achtzehnten Jahrhundert. Somit wird eine Doppeldeutung des Textes erschaffen, die Kristeva in ihren Texten erklärt. Auf einer weiteren Analyseebene könnte man behaupten, dass dieser Teil des Romans auch eine Dreifachdeutung hätte, weil er sich zum einen auf Süskinds Romantext *per se* bezieht, zum anderen auf die historische Situation von Paris im achtzehnten Jahrhundert, zum dritten aber auch auf Alain Corbins Analyse der Gerüche in seiner Schrift *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, die dann als Prätext zu Süskinds Roman dient.

Kristeva geht dabei noch einen Schritt weiter, indem sie im Rahmen ihres Textverständnisses die Auflösung des Subjekts im Text andeutet. Für sie ist „nicht mehr das Subjekt, sondern der Text produktiv“ (Vögel 1998: 9). Sie unterscheidet zwischen dem Subjekt der Äußerung und dem Subjekt der Aussprache: „We can note that the important distinction between utterance and [enunciation] is that the former term links that uttered to its human originator, whereas the latter term concentrates attention on to the verbal entity itself“ (Allen 2000: 40). Anders gesagt ist das Subjekt der Äußerung bei einer Person nur dann präsent, wenn diese etwas direkt zu einer anderen Person sagt. Somit sind die gesagten Worte an die betreffende Person gebunden. Anders ist es, wenn diese Person ihre Worte aufschreibt, dann entsteht aus diesen Worten ein Text, der sogar erst nach einigen Jahren gelesen werden

kann. In diesem Fall ist das Subjekt an der Rezeption seiner eigenen Worte nicht direkt beteiligt und die Person, dessen Worte gelesen werden, wird zum Gegenstand der Aussprache (vgl. ebd.: 40). Die Poststrukturalisten erweitern diese Theorie und „refer to a loss of the subject in language generally“ (ebd.: 40).

Kristeva wird insofern von Bachtins Dialogizität enorm beeinflusst. Auch sie geht davon aus, dass die Sprache und der Text nicht einseitig sind und formuliert die erste Definition der Intertextualität, indem sie schlussfolgert, dass sich jeder Text als ein Mosaik von Zitaten aufbaut und somit Transformation eines anderen Textes darstellt. Weiterhin erklärt sie, dass jeder Text zwei Bedeutungen hat, eine „innere“ und eine „äußere“. Letztendlich führt sie die Abschaffung des Subjekts aus dem Text in die Diskussion ein.

3.2. Formen, Funktionen und Markierungen der Intertextualität

Intertextualität wird als Bezug zwischen Prätext und den späteren oder referierenden Texten verstanden. Die Konzipierung der Intertextualität hängt von vier Größen ab: „referierender Text und Referenztext als die beiden textuellen Größen, die zueinander in Beziehung gesetzt werden; der Marker als das Textzeichen, [...] und der Intertext als die Textbeziehung, auf die referierender Text und Referenztext hin lesbar werden“ (Ternès 2016: 116f). Diese vier Größen bestimmen spezifische Referenzstrukturen der Intertextualität und dienen als das Kernstück syntaktischer Beschreibung von intertextuellen Stellen (vgl. ebd.: 117). Das letztendliche Ziel der Forscher ist es, eine „Intertextualitäts-Grammatik zu erstellen“ (Vögel 1998: 89).

Damit Intertextualität entsteht, bedarf es einen referierenden Text, der manchmal auch als Prototext benannt wird, und einen oder mehrere Bezugs- oder Prätexte. Der referierende Text (T1) ist der Originaltext oder das Referenzobjekt des Prätextes. Der Prätext (T2) ist jeder identifizierbare Text, der Bezug zum referierenden Text hat (vgl. Ternès 2016: 91). Zudem unterscheidet man zwischen Einzeltextreferenz und Systemreferenz. Die Einzeltextreferenz bezieht sich auf „einen oder mehrere individuellen Text(e)“ und die Systemreferenz auf „eine bestimmte Gattung, ein Textsortenmuster oder eine spezifische Schreibweise“ (ebd.: 91). Letztendlich wird die Beziehung zwischen T1 und T2 als impliziter Text bezeichnet, der den Ort der Überschneidung von präsentem und absentem Text kennzeichnet (vgl. ebd.: 92). Für den impliziten Text gebraucht man auch den Termin „Intertext“. Die Funktion der Intertextualität ist es, die Verhältnisse zwischen dem referierenden Text und dem Prätext zu beschreiben.

Für die Einzeltextreferenz ist die Beziehung eines Textes zwischen einem oder mehreren anderen Texten wichtig. Falls Beziehung zu mehreren Prätexten existiert, muss man die Hierarchie der Texte bestimmen: „Gleichrangig präsent sind die Prätexte dann, wenn die Anzahl der Prätextbezüge und der Anteil der zitierten Textpassagen sich entsprechen“ (ebd.: 103). Zu der Einzeltextreferenz gehören Formen wie „Zitat, Motto, Cento, Übersetzung, Bearbeitung, *imitation* (im klassizistischen Sinn), Paraphrase, Resümee, Kontrafaktor und viele andere mehr“ (Broich/Pfister 1985: 49). Dagegen ist die Systemreferenz nicht der direkte Bezug auf den Prätext, sondern „hinter ihnen stehende und sie strukturierende textbildende Systeme“ (Ternès 2016: 103). Die Systemreferenz von Texten bezeichnet z. B. die *mock-heroic*, aber „Pastiche, Allusion, Parodie und Travestie [können] [...] sowohl eine Einzeltext- als auch eine Systemreferenz bezeichnen“ (Broich/Pfister 1985: 49). Um Bezüge zu anderen Texten deutlicher zu machen, werden Intertextualitätssignale, auch Marker genannt, verwendet.

3.2.1. Formen der Intertextualität

Unter der Form der Intertextualität versteht man die Form, in der der Bezug des Originaltextes zu anderen abwesenden Texten hergestellt wird. Es handelt sich dabei um „Übersetzung, Parodie, Pastiche, Travestie, Palinodie, Plagiat, Satire, Paraphrase, Montage von Textteilen und Textbearbeitungen (Überarbeitung, Dramatisierung, Verfilmung usw.)“ (Vögel 1998: 88). Laut Vögel (92) sind „Die einfachsten Formen [...] das Zitat, das Plagiat und die Anspielung“, wobei die einzelnen Formen unterschiedlichen Strukturen aufweisen (vgl. ebd.: 88):

- a) Die Parodie ist eine ironische Nachahmung eines Prätextes durch „Beibehaltung der äußeren Form, doch mit unpassendem Inhalt“.
- b) Die Travestie ist genauso wie die Parodie eine ironische Nachahmung, aber hier wird der Inhalt beibehalten und die Form geändert.
- c) Die Pastiche wird durch die Nachahmung des Stils eines Autors gekennzeichnet und der persönliche Stil wird dadurch vermieden.
- d) Die Palinodie ist „ein dichterischer Widerruf eines vorangegangenen kränkenden Gedichts, wobei die gleichen Worte und Reime verwendet werden“.
- e) Die Montage wird charakterisiert durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Texte, mit oft abweichenden Inhalten und Sprachstilen.
- f) Die Allusion wird als eine Anspielung an andere literarische Texte bezeichnet.

3.2.2. Die Funktion der Intertextualität

Unter Funktion der Intertextualität werden „zweckgerichtete und spielerische Funktionen der Intertextualität“ unterschieden (ebd.: 95). Anders gesagt ist die Funktion der Intertextualität, dem Prätext Recht zu geben bzw. ihn zu bestätigen oder eine kritische Stellungnahme zu dem Prätext zu machen. Zusätzlich unterscheidet man auch vier Funktionstypen (vgl. ebd.):

- a) Typ 1: Der Prätext erhält zumindest eine Zusatzkodierung.
- b) Typ 2: Der Folgetext erhält zumindest eine Zusatzkodierung.
- c) Typ 3: Der Prätext und der Folgetext erhalten gemeinsam jeweils zumindest eine Zusatzkodierung.
- d) Typ 4: Jenseits von Prätext und/oder Folgetext entsteht auf einer Metaebene zumindest eine neue Kodierung.

Zusätzlich lässt sich die Funktion der Intertextualität auf mehreren Ebenen erklären. In die konkrete Ebene (F1) werden drei Funktionen der Intertextualität eingeordnet (vgl. ebd.):

- a) selbstzweckhaft-spielerisch
- b) einzel-zweckgerichtet (Problembewusstsein schaffen)
- c) gesamt-zweckgerichtet (Gesamtstruktur des Textes als philosophische Aussage).

Die zweite Ebene (F2) entsteht durch die Hervorhebung des zweiten Punktes. Es entstehen Wirkungsstrategien, die affirmativ, neutral und kritisch sein können (vgl. ebd.). Diesbezüglich kann der referierende oder Originaltext die Funktion haben, den Prätext zu kritisieren oder zu bestätigen. Zugleich kann er auch eine neutrale Position einnehmen. In einer noch tiefer greifenden Analyse kann auch eine dritte Ebene (F3) entstehen, wenn z. B. die Art oder die Thematik der Kritik klassifiziert wird (vgl. ebd.).

Ternès (2016: 113) schlägt ferner vor, nicht die Funktion, sondern die Intensität der Intertextualität aufzugliedern. In diesem Zusammenhang nennt sie sechs Kriterien für die Intensität des intertextuellen Bezugs: Referentialität, Kommunikativität, Autorefektivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität (vgl. ebd.).

3.2.3. Markierungen der Intertextualität

Es ist nicht immer leicht, in einem Text dessen intertextuelle Bezüge zu erkennen, weshalb man sie durch Intertextualitätssignale markiert. Diesbezüglich ist auch die Kompetenz der Leser sehr wichtig, denn es wird von ihnen erwartet, dass sie im Stande sind, Intertextualität und ihre Markierungen zu erkennen. Ein zusätzliches Problem ist, dass sich die Bedeutung eines Textes verändert, falls die Leser die Markierungen nicht erkennen. Ferner ist es nicht immer notwendig, in den Text Markierungen und Signale zur Intertextualität einzubauen, wenn der intertextuelle Bezug offensichtlich ist und wenn der Bezug auf einen bekannten Prätext verweist (vgl. Broich/Pfister 1985: 32). In solchen Fällen werden intertextuelle Markierungen „als eine Wiederholung von Elementen oder Strukturen aus dem Prätext in einem neuen Text“ (ebd.: 34) verstanden.

Eine Art der Markierung wäre die Übersetzung. Ein ganzer Text kann aus der Fremdsprache übersetzt und in einem anderen Text benutzt werden. Wenn das Original übersetzt wird, nennt man es Imitation (vgl. ebd.: 35). Ferner ist der Titel eine der meistbenutzten Markierung und gehören „zu den am häufigsten verwendeten Mittel [...] einen Text-Text-Bezug zu signalisieren“ (Ternès 2016: 101). Diese Art der Markierung kommt meistens bei Parodien und Travestien vor, wie im Beispiel von Plenzdorfs Roman *Die neuen Leiden des jungen W* (vgl. Broich/Pfister 1985: 35f). Auch werden Zitate aus einem Prätext genommen und als Titel benutzt, wie in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (vgl. ebd.: 36). Zudem werden häufig auch Untertitel als Markierung verwendet, die dann aber im größeren Maße „literarische Gattung[en] signalisiert [...], wobei der Text die Gattungserwartungen des Lesers natürlich sowohl erfüllen als auch enttäuschen kann“ (ebd.: 36f). So baut Süskind mit dem Untertitel seines Romans *Die Geschichte eines Mörders* die Erwartung auf, dass man mit einem klassischen Krimi-Roman zu tun hat, wobei aber im Roman Krimi-Elemente nur ein Bestandteil der polyvalenten Struktur des Romans bilden. Eine weitere Position, wo sich die Marker befinden können, ist das Vorwort und Nachwort (vgl. ebd.: 37f).

Markierungen können auch im Inneren des Kommunikationssystems eines literarischen Textes erscheinen, wenn z. B. der Protagonist einen (Prä-)Text liest und in Bezug darauf sein Leben gestaltet. Dies geschieht im Roman *Monsignor Quixote* von Graham Greene (vgl. ebd.: 39). Auch wenn der Protagonist sich anders entscheidet ist es ein Marker, denn nach dem Lesen des Prätextes könnte sich der Protagonist kritisch erweisen und sein Leben vollkommen anders gestalten. Zusätzlich ist ein offensichtlicher Fall der Markierung

vorhanden, wenn „ein Autor Figuren aus anderen literarischen Texten in seinem Text leibhaftig auftreten lässt“ (ebd.: 40). Demzufolge ist die Auswahl der Namen von Protagonisten in einem literarischen Text auch wichtig. Weiterhin kann die Änderung des Fonts im Text auch ein Signal der Markierung sein: „So kann ein Zitat z. B. durch Kursivdruck oder Kapitälchen als Fremdkörper signalisiert werden“ (Ternès 2016: 101).

Autoren können auch mit den Markierungen spielen. Zuerst können offensichtliche Markierungen in Texten eingebaut werden, um sie danach vollständig zu verstecken. Auf diese Weise wird „das Intertextualitätsbewußtsein des Lesers geschärft“ (Broich/Pfister 1985: 42), denn es wird vom Leser erwartet, dass er im Stande ist, auch die versteckten Markierungen zu finden.

4. Intertextuelle Bezüge in Süskinds *Das Parfum*

Süskinds Roman *Das Parfum* ist von zahlreichen Werken beeinflusst. Drobez meint dazu, dass der Roman:

[...] ein guter Mix aus vielen Werken der Literatur [ist]: „ein bißchen E.T.A. Hoffmann und Flaubert, einen Hauch Balzac, Fontane, und Thomas Mann, eine Prise Nietzsche mischt Süskind ohne Scheu mit dem alten Märchen vom ‚Zwerg Nase‘ und einer ganzen Menge Kolportage.“ (Drobez 2008: 87)

Wie einführend schon erklärt wurde, kann man Süskinds Forschungsvorarbeiten zu seinem *Parfum*-Roman schon als eine intertextuelle Bezugnahme verstehen, so dass Süskind die Schriften *Die Entdeckung der Seele* von Jaeger, *Pesthauch und Blütenduft* von Corbin und *Das Buch des Parfums* von Rimmel als Forschungsprätexte dienen. Diese Werke benutzt er bei seinen Recherchen, die ihm helfen sollten, in seinem Roman den Prozess der Herstellung des Parfüms exakt darzustellen bzw. die Stadt Paris genau zu beschreiben. Im Roman finden sich aber Bezüge zu weiteren Prätexten, die noch zu beschreiben sind. Dabei sollen die Form (A), Markierung (B) und Funktion (C) der intertextuellen Bezugnahme auf einzelne Prätexte, die Süskind in seinen Roman eingebaut hat, analysiert werden.

4.1. Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*

In seinem Essay beschäftigt sich Kant mit der Frage, was für ein Wesen der Mensch ist. In einem wesentlichen Teil seines Essays befasst er sich mit der Beschreibung und Klassifizierung der fünf wichtigsten menschlichen Sinne: Hören, Riechen, Schmecken, Sehen und Tasten. Schon bei der Einteilung der Sinne behauptet er, dass der Geruchssinn nicht zur ersten Klasse gehört: „Die Sinne von der ersteren Klasse sind 1. der der Betastung (*tactus*), 2. des Gesichts (*visus*), 3. des Gehörs (*auditus*). – Von der zweiten a) des Geschmacks (*gustus*), b) des Geruchs (*olfactus*)” (Kant 1912: 48). Durch seine intertextuelle Bezugnahme auf Kants Essay widerspricht Süskind der Lehre von Kant.

A (Form). Süskind führt das Werk von Kant in seinen Roman in Form einer Paraphrase ein, in der er Kants Kritik des Geruchsinns wiedergibt:

Und noch dazu mit der Nase! Mit dem primitiven Geruchsorgan, dem niedrigsten der Sinne! (Süskind 1985: 19)	Welcher Organsinn ist der undankbarste und scheint auch der entbehrlichste zu sein? Der des Geruchs. Es belohnt nicht, ihn zu kultivieren oder wohl gar zu verfeinern, um zu genießen [...] und der Genuß durch diesen sinn kann immer auch nur flüchtig und vorübergehend sein, wenn er vergnügen soll. (Kant 1912: 54).
--	---

B (Markierung). Der intertextuelle Marker fehlt in diesem Beispiel vollständig. Nur die Leser, denen der Essay von Kant bekannt ist, kommen auf die Idee, es bestünde ein Bezug zwischen diesen zwei Texten. Dass aber dieser Bezug nicht von weit hergeholt und insofern keine willkürliche Selbstkonstruktion des Lesers ist, geht aus dem breiteren Rahmen beider Texte hervor, worin sich die Autoren mit den menschlichen Erkenntnisfähigkeiten auseinandersetzen.

C (Funktion). Die Funktion dieser intertextuellen Bezugsstelle liegt im Schaffen eines kritischen Bewusstseins zur Erkenntnisproblematik. Süskind widerspricht der Auffassung von Kant, dass der Geruch weniger wichtig sei als die anderen Sinne. Grenouille, der sich ganz an seinen Geruch verlässt und die anderen Sinne ignoriert, wird zum Symbol des Widerspruchs zu Kants Essay. Weiterhin meint Kant (1912: 52f), dass die Menschen gezwungen sind, einen Geruch einzusatmen, weshalb dieser der Geselligkeit der Menschen nicht gerade beiträgt. Auch diese Einstellung gegenüber dem Geruch kritisiert Süskind, indem er behauptet, genau weil man dem Geruch nicht entweichen könne, weil er ein fester Bestandteil der menschlichen Präsenz sei, könnten die Menschen leichter durch ihn auch manipuliert werden:

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. [...] Und mitten in sie hinein ging der Duft, direkt ans Herz [...] Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen. (Süskind 1985: 149)

Grenouille beweist zuletzt Süskinds Vorstellung von einem solchen manipulativen Wesen des Geruchs, indem er mit seinem perfektem Parfüm zehntausende von Menschen in Ektase bringt (vgl. ebd.: 223).

4.2. Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*

Zu Beginn von Nietzsches Schrift *Also sprach Zarathustra* erkennt sein Alter Ego, Zarathustra, nach zehn Jahren, die er in Einsamkeit verbracht hat, dass Gott tot ist. Diese nihilistische Einsicht möchte er jetzt an die Menschen weitergeben und sie über den Übermenschen als Lebensziel belehren: „Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll.“ (Nietzsche 2005: 9). Dieser Anfang bildet den Rahmen zu Süskinds Entwurf von Grenouilles Gestalt, die man als ein Abbild zu Nietzsches Vorstellungen vom Übermenschen verstehen kann.

A) (Form). Der intertextuelle Bezug zwischen Süskinds und Nietzsches Text wird durch Grenouilles siebenjährigen Aufenthalt auf Plomb du Cantal hergestellt, bzw. ist die Intertextualität in Form der Anspielung an Zarathustras einsames Leben in den Bergen gegeben:

Er lag im einsamsten Berg Frankreichs fünfzig Meter tief unter der Erde wie in seinem eigenen Grab. Noch nie im Leben hatte er sich so sicher Gefühlt schon gar nicht im Bauch seiner Mutter. Es mochte draußen die Welt verbrennen, hier würde er nichts davon merken. (Süskind 1985: 117f)	Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahr nicht müde. (Nietzsche 2005: 6).
--	--

B) (Markierung). Den Bezug markiert Süskind, indem er die Gedanken von Grenouille durch die Wiederholung von „Also sprach der Große Grenouille“ (Süskind 1985: 122) begleiten lässt. Die Wiederholung des Titels eines Werkes ist eine der meistbenutzten Arten der intertextuellen Markierung. Am häufigsten wird sie von einem Autor benutzt, um dem Leser den intertextuellen Bezug noch deutlicher zu machen.

C) (Funktion). Die Funktion des intertextuellen Bezuges liegt mindestens darin, dass beide Texte eine Zusatzkodierung erhalten. Zarathustras nihilistische Überzeugung, dass der Gott tot ist, liefert den Rahmen dazu, dass Grenouille wenig von Gott und Kirche hält und selbst ein Gott werden möchte (Süskind 1985: 225). Mit dem Genie-Parfüm möchte er zum Übermenschen werden, denn „er würde einen Duft kreieren können, der nicht nur menschlich,

sondern übermenschlich war“ (ebd.: 148). Dementsprechend hält sich Grenouille überhaupt nicht für einen Menschen, sondern für einen Übermenschen. Wie aber Zarathustra (2005: 9) den Menschen empfiehlt, den Menschen zu überwinden und zu Übermenschen zu werden, möchte Grenouille auch den Übermenschen überwinden und zu Gott werden. Das scheint ihm beinahe gelungen zu sein, nachdem er das Genie-Parfum hergestellt hat: „Er war noch größer als Prometheus. Er hatte sich eine Aura erschaffen, strahlender und wirkungsvoller, als sie je ein Mensch vor ihm besaß“ (Süskind 1985: 225). Folglich symbolisiert hier Grenouille Nietzsches Zarathustra, als er die Menschen dazu auffordert, Übermenschen zu werden.

Es kommt aber zu einer radikalen Wendung in der Romanhandlung, wodurch auch der Prätext eine zusätzliche Bedeutung erhält. Obwohl Grenouille den Höhepunkt seiner Machtentfaltung in der Szene der Massenorgie erreicht, wo er sozusagen Herr über eine Herde von Menschen geworden ist, sieht er ein, dass sein Traum, von dem Menschen wahrgenommen zu werden und gehasst zu werden, wie er auch die Menschen hasst, gescheitert ist (vgl. ebd.). Aus diesem Grund lässt er sich auch am Romanschluss umbringen. Diese radikale Wendung scheint Zarathustras Suche nach dem Übermenschen in Frage zu stellen und damit zugleich Nietzsches Vorstellung vom Tod des Gottes, das heißt der metaphysischen Ideen als Leitfäden für die menschliche Existenz, einer Kritik zu unterwerfen. Das würde auch im Einklang mit der grundlegenden Fragestellung des Gesamtromans stehen, ob die Vernunft und mit ihr die Aufklärung nicht der neue, nicht hinterfragbare Gott und damit die metaphysische Zentralinstanz der Neuzeit geworden ist?

4.3. *Altes Testament, Genesis*

Als sich Grenouille auf dem Vulkan Plomb du Cantal zurückgezogen hat, fing er an, seine eigene Welt zu erschaffen. Dieses Ereignis könnte mit der Schöpfungsgeschichte verglichen werden. Nach Bernsmeier (2017: 44f) enthält Süskinds Roman auch viele Bezüge auf die Bibel, so vor allem auf die *Genesis* aus dem *Alten Testament*.

A) (Form). Die Übernahmen aus *Genesis* werden in Form von Zitaten und Paraphrasen in Süskinds Text übernommen:

<i>Das Parfum</i>	<i>Genesis</i>
Von ihm, dem einzigartigen Grenouille erschaffen und beherrscht, von ihm verwüstet, wann es ihm gefiel, und wieder aufgerichtet, von ihm ins Unermessliche erweitert und mit dem Flammenschwert verteidigt gegen jeden Eindringling. (Süskind 1985: 121f)	Und er trieb den Menschen hinaus und ließ lagern vor dem Garten Eden die Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert, zu bewachen den Weg zu dem Baum des Lebens. (1. Mose 3, 24)
Und er blies den Wind seines Odems über das Land.	Da machte Gott der Herr den Menschen aus Staub von

(Süskind 1985: 121f)	der Erde und blies ihm den Odem des Lebens in seine Nase. (1. Mose 2,7)
Der Große Grenouille aber war etwas müde geworden und gähnte und sprach. (Süskind 1985: 121f)	[...] und [Gott] ruhte am siebenten Tage von allen seinen Werken, die er gemacht hatte. (1. Mose 2,2)
Siehe, ich habe ein großes Werk getan, und es gefällt mir sehr gut. Aber wie alles Vollendete beginnt es mich zu langweilen. Ich will mich zurückziehen und mir zum Abschluss dieses arbeitsreichen Tages in den Kammern meines Herzens noch eine kleine Beglückung gönnen. (Süskind 1985: 121f)	Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut. Da ward aus Abend und Morgen der sechste Tag. So wurden vollendet Himmel und Erde mit ihrem ganzen Heer. (1. Mose 1,31-2,1)
Und als er sah, dass es gut war. [...] Und der Große Grenouille sah, dass es gut war, sehr, sehr gut. (Süskind 1985: 121f)	Und Gott sah, dass es gut war. (1. Mose 1,10)
Und es geschah. (Süskind 1985: 121f)	Und es geschah so. (1. Mose 1,7)

B) (Markierung). Außer der intertextuellen Form der Übernahmen, die von direkten Übernahmen wie oben angeführt in Form des Satzes „Und es geschah“ bis zu subtileren Anspielungen an den Inhalt des *Alten Testaments*, insbesondere wo die Größe und Macht des Gottes beschrieben wird, reichen, gibt es kaum eine offensichtliche Markierung an die Bibel. Denn eine Markierung kann ausgesetzt werden, sofern der Bezugstext sehr bekannt ist. Süskind könnte angenommen haben, dass auch die „normalen Leser“ die meisten Bezüge auf die Bibel erkennen können.

C) (Funktion). In Grenouilles auf dem Vulkan Plomb du Cantal entworfenen Gottesfantasien scheint Süskind die Schöpfungsgeschichte zu verspotten, indem mit diesen Fantasien angedeutet wird, dass prinzipiell jedes Wesen in der Lage sei, eine Welt zu erschaffen, weshalb die Weltschaffung zuletzt keine einzigartige Tat von enormer Wichtigkeit wäre. Dementsprechend wäre dieser intertextuellen Bezugsstelle eine selbstzweckhaft-spielerische oder sogar verspottende Funktion zuzuschreiben. Die Verspottung wird noch verstärkt in Grenouilles Beschreibungen des Gottes, der mit dem Menschen und mit dem menschlichen Geruch verglichen wird:

alle diese Männer und Frauen und Kinder [...] sich so leicht betrügen ließen und seinen aus Katzenscheiße, Käse und Essig zusammengepantschten Gestank als den Geruch von ihresgleichen inhalierten [...] Wie miserabel dieser Gott doch roch! Wie lächerlich schlecht doch der Duft gemacht war, den dieser Gott von sich verströmen ließ. (Süskind 1985: 147ff)

Weil Gott „den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf“ (1. Moses 1, 27), meint Grenouille, dass Er, der Gott, genauso wie Menschen nach Katzenscheiße, Käse und Essig stinkt.

4.4. Johann Wolfgang Goethe: „Der Zauberlehrling“

In Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* wird gezeigt, was für ein Chaos entsteht, wenn ein Lehrling eines Zauberers allein gelassen selbst zaubert und das Vorgezauberte nicht stoppen kann. Der Lehrling soll in Abwesenheit des Zaubermeisters das Haus säubern, greift aber nach dem Zauberbuch, um selbst nicht arbeiten zu müssen. Er bewegt den Besen dazu, dass er an seiner Stelle das Wasser bringt. Alles verläuft gut bis zum Moment, in dem er seine eigene Zauberei rückgängig machen muss. Das gelingt ihm nicht, so dass das entstandene Chaos nur noch von dem Hexenmeister gestoppt werden kann. Goethes Ballade kann als Kritik des blinden Vertrauens in die menschliche Fähigkeit verstanden werden, alleine die Natur bzw. die Naturprozesse zu beherrschen. Es ist ein Thema, das mit dem Thema des Romans von Süskind – dem Thema des blinden Glaubens an die Aufklärung und die rationale Fähigkeiten des Menschen – sehr verwandt ist.

A) (Form). Die intertextuelle Bezugnahme auf Goethes Ballade erfolgt in Form einer Anspielung an die Tollpatschigkeit des Zauberlehrlings:

Anscheinend wahllos griff Grenouille in die Reihe der Flakons mit den Duftessenzen, riss die Glasstöpsel heraus [...] schüttete dann von diesem, tröpfelte von einem anderen [...] Es war, als spiele er nur, als pritsche und pansche er wie ein Kind, das aus Wasser, Gras und Dreck einen scheußlichen Sud kocht und dann behauptet, es sei eine Suppe. (Süskind 1985: 80)	Ach das Wort, worauf am Ende/ Er das wird, was er gewesen./ Ach, er läuft und bringt behende!/ Wärs du doch der alte Besen!/ Immer neue Güsse/ Bringt er schnell herein./ Ach! und hundert Flüsse/ Stürzen auf mich ein. ¹
---	---

B) (Markierung). Die Markierung der intertextuellen Stelle sticht sofort ins Auge, denn im Roman wird bei der Beschreibung von Grenouille die Gestalt des Zauberlehrlings direkt erwähnt: „Dieser Zauberlehrling hätte alle Parfumeure Frankreichs mit Rezepten versorgen können“ (Süskind 1985: 89).

C) (Funktion). Der intertextuelle Bezug könnte einerseits eine problembewusstseins-schaffende Funktion haben, denn Süskind könnte sich mit dieser Intertextualität kritisch gegenüber der Weltanschauung der Sturm-und-Drang Periode äußern. Dabei verkörpert Baldini den Bürger, den Alltagsmenschen, der fest im regelmäßigen Ablauf des Lebens verankert ist und sich keine Veränderungen im Leben wünscht: „Oder der Geschwindigkeitswahnsinn! Wozu brauchte man die vielen neuen Straßen, die überall gebuddelt wurden, und die neuen Brücken? Wozu?“ (ebd.: 58). Diesen regelmäßigen Menschen stehen Genie-Gestalten gegenüber. Diese Genie-Gestalten produzieren nach der Sturm-und-Drang-Poetik ihre Werke aus sich selbst, indem sie der Stimme der Natur in sich

¹ <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/4163>, abgerufen am 10. 7. 2020.

lauschen und aus dieser Natur dann – wie das Vorbild der Sturm-und-Drängler Shakespeare – die Natur nachahmend ihre Werke gestalten. Dabei muss sich ein solcher genie-hafter Mensch gut in der ‚Natur‘ auskennen bzw. ihre Gesetze kennen und ihre richtige Anwendung praktizieren. Was passiert aber, wenn ein solcher Mensch oder Mensch überhaupt, Naturkräfte in Gang setzt und dann nicht mehr im Stande ist, diese zu kontrollieren? Das eben dokumentiert Goethe in seiner Ballade über den Zauberlehrling. Dieser ist unfähig den Wirrwarr, den er selbst geschaffen hat, zu beseitigen, weil er nicht alle Zaubersprüche kennt. Da sich der Lehrling in seinem eigenständigen Handeln der Einschränkung seiner Fähigkeiten nicht bewusst ist, scheitert er notwendigerweise. Genauso kann Grenouilles Fähigkeit für die Parfümherstellung betrachtet werden. Auch wenn er zuletzt seinen Traum erfüllt, durch sein Parfüm von allen vergöttert zu werden, muss er zuletzt einsehen, dass er selbst ohne sein Parfüm nie wahrgenommen wird und, dass ihn alle lieben, nur so lange das Parfüm wirkt. Daraus folgt, dass auch Grenouilles Fähigkeiten begrenzt sind und, dass die Morde, die er begangen und das Chaos, das er verursacht hat, umsonst waren. Goethes Zauberlehrling bekommt noch eine Chance, denn er hat einen Hexenmeister, der das Chaos beseitigen und dem Lehrling die richtige Magie beibringen kann. Aber Grenouille, der selbst in seinem Fach zum Hexenmeister wird, kann nichts rückgängig machen und weil er denkt, dass er auch nichts Besseres erstellen kann als sein Genie-Parfüm, scheitert er. Letztendlich sieht er ein, dass er mit seinem Parfüm nicht das Erreichte hat, was er wollte, was zu bedeuten hat, dass er gleichwohl wie Goethes Zauberlehrling seine Kräfte nicht kontrollieren kann.

Es scheint, als ob Süskind durch die intertextuelle Verflechtung von Goethes Zauberlehrling mit seiner Gestalt des Parfumzaubers darauf hinweisen möchte, dass der mindestens seit dem 18. Jahrhundert eingeschlagene Weg der Menschheit in Richtung der Naturverwendung und Beherrschung zu eigenen egoistischen Zwecken ein Irrweg ist, der zuletzt zum Selbstmord der Menschheit führen kann. Aus diesem Grund scheint es auch folgerichtig zu sein, dass sich Grenouille zum Schluss des Romans umbringen lässt.

4.5. Clemens Brentano: „Zu Bacharach am Rheine“

Die Ballade „Zu Bacharach am Rheine“ von Brentano symbolisiert eine unerwiderte Liebe, die fatal für Lore Lay, die Hauptgestalt der Ballade, ist. Ihr Geliebter hat sie betrogen und allein gelassen, worauf sie unter Begleitung von drei Rittern in ein Kloster gehen muss. Auf dem Wege dorthin macht sie eine Pause auf einem Felsen, von dem sie sich in den Rhein stürzt, worauf auch die drei Ritter auf dem Felsen sterben. Dadurch wird sie aber nicht von ihren Leiden erlöst, sondern bringt diese Tat sie in einen Zauberkreis, aus dem heraus sie mit ihrer Schönheit alle Männer bezaubert, ohne sich selbst in einen von ihnen verlieben zu können. Süskind integriert Brentanos Geschichte von Lore Lay in seinen Roman, um die Spannung seines Romans zu steigern.

A) (Form). Der intertextuelle Bezug wird in Form von Anspielungen hergestellt, wobei die Bezüge zur Ballade eigentlich stichwortartig vorkommen. So wird beispielsweise Laure Richis, das letzte und schönste Opfer von Grenouille, wie Lore Lay von drei Rittern bewacht:

Noch schlugen sich die drei Reiter durch das unwirtliche Gebirge des Tanneron (Süskind 1985: 198).	Die Ritter alle drei, / Und traurig in der Mitten / Die schöne Lore Lay. ²
--	---

Laure, deren Name ähnlich der Laure Lay ist, wird auch wegen ihrer bezaubernden Schönheit als Zauberin bezeichnet:

[...] das Bild der Schönheit schlechthin sein, und der Zauber, der von ihm ausginge, wäre nicht mehr von menschlicher, sondern von göttlicher Art. (Süskind 1985: 193).	Zu Bacharach am Rheine/ Wohnt eine Zauberin, / Sie war so schön und feine / Und riß viel Herzen hin. ³
---	---

Genau wie Lore Lay sollte Laure auch ins Kloster gebracht werden:

Am folgenden Tag – so Richis' Plan – wollte er sich mit Laure nach den Lerinischen Inseln übersetzen lassen, auf deren kleinerer sich das wohlbefestigte Kloster Saint-Honorat befand. (Süskind 1985: 196)	Du sollst ein Nönnchen werden, / Ein Nönnchen schwarz und weiß, / Bereite dich auf Erden / Zu deines Todes Reis' / Zum Kloster sie nun ritten. ⁴
--	---

B) (Markierung). Im Roman ist keine kompakte intertextuelle Markierung zu finden, sondern kommt eine Reihe von Stichwörtern vor, die sehr lose mit der Handlung der Ballade von Brentano in Zusammenhang stehen. Folgt man aber diesen Markierungen, bekommt man

² http://www.balladen.de/web/sites/balladen_gedichte/autoren.php?b05=10&b16=322, abgerufen am 10. 7. 2020.

³ ebd.

⁴ ebd.

einen sehr spannenden Bezug, infolge dessen der Laure-Gestalt balladeske Eigenschaften zuzusprechen sind.

C) (Funktion). Dieser intertextuellen Bezugnahme könnte man mindestens die Spannung steigernde Funktion zuweisen. Liest man die Romanereignisse aus dem Schlüssel der Ballade von Brentano, so kann der Leser ahnen, dass Laures Fluchtversuch scheitern und sie am Ende doch ums Leben kommen wird. Die Geschichte über Lore Lay wird in dem Roman fasst genau wiedererzählt, denn beiden Mädchen droht der Tod. Beide müssen fortgebracht werden unter Begleitung von drei Rittern, und das Fatalste für beide Mädchen ist eine Pause, die sie einlegen und wo sie alleine sind. Lore Lay geht auf den Felsen und denkt ihr Lieber wäre auf einem Schiffelein auf dem Rhein. Voll Sehnsucht nach ihm, stürzt sie sich in den Rhein und stirbt. Parallel dazu geht Laure im Gasthaus, wo sie übernachten, in ihr Zimmer schlafen, wo sie aber Grenouille schon erwartet. Unter Mitberücksichtigung des intertextuellen Bezugs steigt die Spannung und durch die Progression der Handlung kann der Leser leicht entziffern, dass Laures ihrem Schicksal nicht entrinnen kann.

4.6. Der intertextuell-polyvalente Anfang des Romans *Der Parfum*

Am Anfang des Romans vom Süskind wird zum einen beschrieben, worüber man im Roman berichten wird, zum anderen die Hauptgestalt, Grenouille, vorgestellt. So aufgebaut nimmt der Romananfang Bezug auf zwei weitere Texte: auf den Roman von Joachim Maass *Der Fall Gouffé* und auf Kleists Roman *Michael Kohlhaas*.

A) (Form). Beide Werke fangen ähnlich, wenn nicht gleich wie *Das Parfum* an. Süskind zitiert fast jedes Wort aus dem Roman *Der Fall Gouffé* und paraphrasiert zugleich den Romananfang von *Michael Kohlhaas*:

<p>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. (Süskind 1985: 9)</p>	<p>During the fourth quarter of the last century, a man lived and worked on the Ile de la Cité in Paris whom French public opinion revered as the greatest detective the country had known within living memory. His name was Goron. (Maass 1960: 8)</p>	<p>An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. (Kleist 1997: 2)</p>
---	--	--

B) (Markierung). Dem Leser müssen die erwähnten Romane schon bekannt sein, um im Anfang von Süskinds Roman den Bezug auf gerade diese Romane zu bemerken. Eine direkte Markierung kommt am Ende des Romans von Süskind vor: Es wird der Romantitel

Der Fall Gouffé leicht modifiziert erwähnt, was den Bezug am Anfang bestätigen könnte: „Der Magistrat kam ohne Aussprache überein, den ‚Fall G.‘ als erledigt zu betrachten“ (Süskind 1985: 232).

C) (Funktion). Mit den Bezügen auf diese zwei Romane könnten sich die Leser zum einen eine Vorahnung über die Handlung des Romans von Süskind machen. Der Bezug auf den Roman *Der Fall Gouffé* scheint zusätzlich den Krimi-Charakter des Romans zu betonen, zugleich aber den Bezug auf Kleists Roman vorzubereiten. Dieser zweite Bezug scheint in Süskinds Roman die Frage nach der Gerechtigkeit aufzuwerfen. Es handelt sich um die Frage danach, wann Recht in Unrecht entartet, wie das der Fall bei Michael Kohlhaas ist, der wegen einer privaten Ungerechtigkeit einen ganzen Landstrich in kriegsähnliche Situation stürzen lässt. Wie Kohlhaas so mündet auch Grenouille in Ungerechtigkeit, indem er seine private Fehde verfolgend zum Massenmörder wird. Kohlhaas, der als frommer Musterbürger bekannt ist, wird von der Rachesucht besessen, als ihm ein Unrecht geschieht: Erst werden seine Pferde garstig missbraucht und abgemagert, worauf auch seine Klage an die Täter abgeworfen wird. Danach stirbt seine Frau, nachdem sie eine Bittschrift dem Kurfürsten übergeben wollte (Kleist 1997: 25f). Seine Frau bittet ihn, seinen Feinden zu vergeben, aber er entscheidet sich für Rache und Hass und muss die Schuld für den Tod vieler Menschen übernehmen. Auch Grenouille entwickelt eine Abscheu gegen die Menschen und die Gesellschaft, die ihn nie anerkannt hat und ihn immer als einen Außenseiter behandelt hat. Seinen Erinnerungen an seine Vergangenheit füllen in mit Zorn und Hass gegen die Menschen:

beschwor er zunächst die frühesten, die allerentlegensten: den feindlichen, dampfigen Dunst der Schlafstube von Madame Gaillard [...] den Leichengestank des Cimetiere des Innocents; den Mördergeruch seiner Mutter. Und er schwelgte in Ekel und Hass. (Süskind 1985: 120),

Seine Rachedgedanken an die gesamte Menschheit machen aus Grenouille einen Massenmörder, so dass beide Gestalten – sowohl Grenouille als auch Kohlhaas – durch den Hass gegen die Menschen und Gesellschaft gesteuert werden. Dieser Hass beeinflusst ihre Entscheidungen und gibt den Anlass dazu, dass beide, um ihr Ziel zu erreichen, gegen die gesellschaftliche Regeln verstoßen.

4.7. Intertextuelle Querverweise zum (geruchlosen) Massenmörder

Der geruchlose Mensch Grenouille kann ferner mit der gleichnamigen Hauptgestalt aus Chamisso's Roman *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* verglichen werden (vgl. Drobez 2008: 85). Bei Chamisso wird die Romanhauptgestalt schattenlos, nachdem sie ihren Schatten dem Teufel für einen Sack voll Gold verkauft hat. Im Handlungsverlauf erkennt jedoch Peter Schlemihl, dass kein Gold seinen Schatten ersetzen kann, denn als schattenloser Mensch fehlt er überall auf, weshalb ihn Menschen mit Misstrauen begegnen (vgl. Chamisso 2007: 22). Mit dem intertextuellen Bezug wird die Frage danach gestellt, welche Eigenschaften den Menschen ausmachen.

A) (Form). Der intertextuelle Bezug zwischen diesen zwei Romanen entsteht dadurch, dass in beiden Texten den Hauptgestalten etwas Substantielles fehlt. Insofern wäre in Schlemihls Schattenlosigkeit das Vorbild für Grenouilles Geruchlosigkeit zu erblicken. Weil er wegen seiner Schattenlosigkeit überall mit Misstrauen begegnet wird, versucht Schlemihl seinen Schatten zurückzubekommen, was ihm aber nicht gelingt und weshalb er zuletzt in Einsiedelei mündet. Schlemihls Bemühen, den Schatten wieder zu bekommen, ist mit Grenouilles Begehren vergleichbar, das beste Parfüm aller Zeiten zu erstellen, um dadurch seine Geruchlosigkeit zu kaschieren. Grenouille will so einen eigenen Duft besitzen, wie Schlemihl seinen eigenen Schatten wieder zurückbekommen möchte.

Zugleich hatten die Menschen vor Schlemihls Schattenlosigkeit Angst: „sie erschrak sichtbarlich, da sie meine Schattenlosigkeit bemerkte“ (ebd.: 24). Auch Grenouille wurde wegen seiner Geruchlosigkeit verstoßen: „Terrier schauderte. Er ekelte sich. Er verzog nun seinerseits die Nase wie vor etwas übelriechendem, mit dem er nichts zu tun haben wollte“ (Süskind 1985: 22).

Eine weitere Anspielung kommt vor, als Grenouilles Fähigkeit, unauffällig unter den Menschen zu leben, mit der Schattenlosigkeit verglichen wird: „Es war kein Raum um ihn gewesen, kein Wellenschlag, den er, wie andre Leute, in der Atmosphäre schlug, kein Schatten, sozusagen, den er über das Gesicht der andern Menschen hätte werfen können“ (Süskind 1985: 146). Parallel dazu könnte als Bezugstext auch Hofmannsthals Roman *Die Frau ohne Schatten* in Frage kommen, weil auch in diesem Roman die Schattenlosigkeit ein Erzählmoment ist (vgl. Drobez 2008: 86).

B) (Markierung). Man scheint in Süskinds Roman keine wörtlichen Übernahmen aus den Romanen von Chamisso und Hofmannsthal zu finden, die man als intertextuelle Markierungen identifizieren könnte. Dem Leser müssen die Romane schon bekannt sein, um

durch die Anspielungen eine intertextuelle Beziehung zwischen dem Texten zu erkennen.

C) (Funktion). Indem die Schattenlosigkeit mit der Geruchlosigkeit gleichgestellt und somit Schlemihls Geschichte mit der von Grenouille verknüpft wird, wird die Frage nach den wesentlichen Bestandteilen des Mensch-Seins gestellt. Es wird die Frage problematisiert, welche Eigenschaften das Wesen des Menschen ausmachen, bzw. was passiert, wenn eine solche substantielle Eigenschaft einem abhanden wird. Da Grenouille und Schlemihl eine der natürlichen menschlichen Eigenschaften nicht besitzen, stellt man ihre Menschlichkeit infrage. Sie werden von anderen Menschen gefürchtet und vermieden, was ihre allmähliche Exklusion aus der Gesellschaft veranlasst. Demgegenüber versuchen sich beide in die Gesellschaft wieder zu integrieren. Schlemihl erhielt ein riesiges Vermögen an Münzen, nachdem er seinen Schatten übergeben hat, und wird reich. Er versucht seine Liebe, Mina, zu heiraten, die Schattenlosigkeit steht ihm aber immer wieder im Weg, so dass zuletzt sowohl seine Liebste als auch sein Vermögen verliert (vgl. Chamisso 2007: 57f). Grenouille ist auch entschlossen einen Geruch zu besitzen, um als richtiger Mensch wahrgenommen zu werden. Dies schafft er auch, aber dabei schlussfolgert er, dass niemals er wahrgenommen wird, sondern immer nur das Parfüm. So sieht er ein, dass er nicht zum Menschen werden kann, indem er eine Parfümmaske trägt (vgl. Süskind 1985: 226f), wie genauso Schlemihl erkennt, dass Geld keinen Menschen ausmacht. Da beiden eine wichtige menschliche Eigenschaft fehlt, finden sie in der Gesellschaft keine Akzeptanz, weshalb sie sich auch in der Gesellschaft nicht zurechtfinden können.

Ferner könnte als literarische Vorlage zur Idee des Massenmörders auch E.T.A. Hoffmanns Roman *Das Fräulein von Scuderi* gedient haben (vgl. Drobez 2008: 85). Der Roman von Hoffmann erzählt die Geschichte eines Mörders, der ganz Paris in Schrecken versetzt, indem geschmückte Kavaliere umgebracht werden. Man erfährt zuletzt, dass die Morde von dem besten und bekanntesten Goldschmied von Paris, René Cardillac, ausgeführt werden. Der Mörder, der schon als Kind ein großes Talent als Juwelier aufweist, entwickelt eine Besessenheit für seine Juwelenentwürfe. Diese Leidenschaft ist so groß, dass er die Menschen, denen er seinen Schmuck verkauft, ermordet und den Schmuck zurücknimmt (vgl. Hoffmann 2000: 60). Nach vielen erfolgreichen Raubunternehmen wird Cardillac von seinem letzten Opfer überrascht und erstochen. Cardillac kann in Parallele zu Grenouille als ein Genie der Goldschmiedekunst bezeichnet werden, denn seine Werke sind immer die besten und vollkommensten. Jedoch treibt ihn seine Besessenheit dazu, die gesellschaftlichen Normen zu brechen. Das asoziale Genie als Massenmörder spiegelt Süskind in Grenouille wieder.

A) (Form). Erneut ist die Form des Bezugs die Anspielung an die Ähnlichkeiten in den Fähigkeiten, über die Cardillac und Grenouille verfügen. Grenouille konnte in der Nacht ‚sehen‘, indem er seine Nase benutzt, die ihn in der Dunkelheit führt (vgl. ebd.: 31), während Cardillac gleichfalls die Fähigkeit aufweist, in der tiefsten Nacht klar zu sehen:

Plötzlich warf er [Cardillac] das Geschmeide [...] stand heftig auf und sprach: so daß ich, der ich in der tiefsten Nacht klar schaue wie der Tiger, der ich Straßen weit das kleinste Geräusch, das Sumsen der Mücke vernehme, dich [Olivier] nicht bemerkte. (Hoffmann 2000: 57f)

Zugleich werden beide Gestalten mit einem Geist verglichen:

<p>Die Tochter eines Tischlers wurde in ihrer Kammer im fünften Stock erschlagen aufgefunden, und niemand im Haus hatte das geringste Geräusch gehört, und keiner der Hunde, die sonst jeden Fremden witterten und verbellten, hatte angeschlagen. Der Mörder schien unfassbar, körperlos, wie ein Geist zu sein. (Süskind 1985: 186)</p>	<p>Es ist Cardillac! Eine unbegreifliche Angst, ein unheimliches Grauen überfällt mich. Wie durch Zauber fest gebannt muß ich fort – nach – dem gespenstischen Nachtwanderer. (Hoffmann 2000: 53)</p>
---	---

Am meisten jedoch ähneln sich Cardillac und Grenouille in ihrer Überzeugung, dass sie geniehafte Talente haben. Cardillac ist der beste Goldschmied in Paris und Genie in diesem Bereich, während Grenouille von den Gerüchen besessen ist und kennt sich in der Parfümerstellung perfekt aus. Grenouille versucht das beste Parfüm und Cardillac den besten Schmuck zu entwerfen. Darüber hinaus wissen beide seit ihrer Kindheit, dass sie über eine außerordentliche Begabung verfügen:

<p>Mit sechs Jahren hatte er seine Umgebung olfaktorisch vollständig erfasst. Es gab im Hause der Madame Gaillard keinen Gegenstand, in der nördlichen Rue de Charonné keinen Ort, keinen Menschen [...] den er nicht geruchlich kannte. (Süskind 1985: 30)</p>	<p>„Wie der geübteste Kenner unterschied ich aus Instinkt unechtes Geschmeide von echtem“ (Hoffmann 2000: 60).</p>
---	--

B) (Markierung). Auch hier ist der intertextuelle Bezug in keinerlei Form der Markierung, die in der Theorie genannt wurde, zu finden. Anhand der oben genannten Anspielungen kann der intertextuelle Bezug nur auf eine spekulative Weise hergestellt werden.

C) (Funktion). Dem angenommenen intertextuellen Bezug ist eine bekräftigende bzw. bestätigende Funktion eigen, indem dadurch die Außenseiterposition des Genies zusätzlich hervorgehoben wird. Grenouille ist so wie auch Cardillac ein Genie, das seine Kunst von seinem Leben nicht trennen kann. Das Leben beider Hauptgestalten wird von der Kunst diktiert, denn das Ziel beider ist es, etwas zu erstellen, dass es noch nie gegeben hat und dass

die Welt, in der sie leben, verändern wird. Cardillac möchte das beste Schmuckstück und Grenouille das beste Parfüm herstellen. Damit aber etwas Neues und Radikales erstellt werden kann, muss das Genie Grenzen überschreiten. Das äußert sich in den Romanen dadurch, dass Cardillac und Grenouille ein gesellschaftliches Tabu, denn um ihr Ziel zu erreichen, zu Mördern werden, die ein großes Schrecken in der Öffentlichkeit verursachen. Dabei ist das Entscheidende, dass das, was die anderen als Straftat verstehen, sie als ein nötiges Opfer sehen: „Ich habe sie [die Mädchen] gebraucht“ (Süskind 1985: 215).

4.8. Der Parfümheld

Grenouilles Macht liegt in seinem grenzenlosen Geruchsinn, mit dem er im Stande ist, jeden Duft wahrzunehmen und zu speichern. Dass diese Macht auch unheimlich-diabolische Züge annehmen kann, zeigt sich schon in Grenouilles Kindheit, als er anhand des Geruches vorhersagen konnte, wer in die Wohnung kommen wird (vgl. Süskind 1985: 31). Eine solche Vorstellung von der Einwirkung des Geruchs sowie von Grenouille als Parfümhelden entstammt aus dem Roman *Gegen den Strich* von Huysmans (vgl. Drobez 2008: 85).

A) (Form). Die intertextuelle Bezugnahme auf den Roman von Huysmans erfolgt in Form von mehreren kleineren Anspielungen. Zum einen ist die Hauptgestalt aus dem Roman *Gegen den Strich* auch so wie Grenouille mit der Parfümherstellung begeistert. Ähnlichkeiten greifen sogar in die Benennung der Hauptgestalten ein: bei Huysmans heißt sie Jean des Esseintes, während es bei Süskind Jean-Baptiste Grenouille ist. Ferner ist Jean und Grenouille eine ähnliche Vergangenheit gemeinsam. Wie Grenouille kennt Jean seine Eltern nicht, er wird als gering intelligent beschrieben und hat generell eine schlimme Kindheit hinter sich:

<p>Von Amts wegen wird es einer Amme gegeben, die Mutter festgenommen. Das Kind hatte zu diesem Zeitpunkt bereits das dritte Mal die Amme gewechselt. Keine wollte es länger als ein paar Tage behalten. Es sei zu gierig. (Süskind 1985: 11f)</p>	<p>Seine Mutter, eine sehr blasse Frau, still und schweigsam, starb an Entkräftung. Sein Vater erlag einer unbestimmbaren Krankheit [...] Es hatte durchaus keine Befähigung für das Erlernen der lebenden Sprachen und zeigte sich geradezu stumpf. (Huysmans o. D.: 4)</p>
--	--

Jean ist mit der Wahrnehmung von Düften begeistert und meint man könne „durch den Geruch die gleichen Genüsse empfinden [...] wie durch das Gehör und das Gesicht“ (ebd.: 80). Zudem meint er auch, dass die Parfümerie damals einförmig und farblos war (vgl. ebd.: 81). Auch Grenouille hat eine ähnliche Meinung davon und möchte „die Welt der Düfte revolutionieren“ (Süskind 1985: 46).

B) (Markierung). In diesem Fall kann man erneut nicht über eine offensichtliche

intertextuelle Markierung sprechen, denn in keinem Erzählmoment gibt der Autor ein handfestes Zeichen, dass sich sein Roman auf den Roman von Huysmans bezieht. Anhand der oben genannten Anspielungen können die Leser nur annehmen, dass eine intertextuelle Beziehung zwischen den Texten besteht.

C) (Funktion). Es sind zahlreiche inhaltliche Entsprechungen zwischen den Roman von Huysmans und dem von Süskind festzustellen. Die Hauptgestalt, Jean des Esseintes, ist bei Huysmans der Meinung, dass der Geruch genauso wichtig ist wie das Sehen und Hören. Er ordnet die Gerüche in die gleiche Klasse wie die anderen Sinne ein: „Er war schon seit Jahren in der Wissenschaft des Riechens geübt und war überzeugt, daß man durch den Geruch die gleichen Genüsse empfinden könne wie durch das Gehör und das Gesicht“ (Huysmans o. D.: 80). Genau dieser Meinung ist auch Süskind. Die Funktion dieses intertextuellen Bezugs liegt vor allem in der Affirmation der Vorstellung von dem Geruchssinn und der Geruchswelt. Denn nicht nur, dass Grenouille die Nützlichkeit des Geruchs beweist, sondern wird diese sogar radikalisiert, als Grenouille mehrere tausende Menschen mit seinem Parfüm manipulierte (vgl. Süskind 1985: 223). Damit wird wiederum Kants Essay *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* kritisch kommentiert, was uns zum einführenden intertextuellen Bezug zurückbringt.

5. Schlusswort

Wie im analytischen Teil dieser Arbeit gezeigt wurde, scheint Süskinds Roman *Das Parfum* ein sehr komplexer literarischer Text zu sein. Einerseits ist der Roman wegen der Vielzahl von Gattungsmustern, deren er sich bedient, auf mehreren Ebenen zu lesen, was zu bedeuten hat, dass er auch auf unterschiedliche Arten interpretiert werden kann. Andererseits muss der Leser eine breite Kenntnis von literarischen Texten haben, um die vielen intertextuellen Bezüge im Roman erkennen zu können.

Die Intertextualität scheint insofern ein wichtiges Merkmal von Süskinds Roman zu sein, insbesondere weil im Roman eine Unmenge an Anspielungen auf zahlreiche Werke anderer Autoren vorkommt. Schon die Forschungsquellen zum Roman nutzt Süskind als Prätexte aus: so kann angenommen werden, dass die Beschreibungen der Stadt Paris im achtzehnten Jahrhundert aus der Schrift *Pesthauch und Blütenduft* von Corbin stammen, wie auch die Informationen über die Parfümherstellung aus den Werken *Die Entdeckung der Seele* von Jaeger und *Das Buch des Parfums* von Rimmel entstammen.

Ferner sind Grenouille einige Eigenschaften der Hauptgestalten aus anderen literarischen Werken eigen. Grenouilles eigenständiges Handeln wird mit dem Handeln des Zauberlehrlings aus Goethes gleichnamigen Ballade „Der Zauberlehrling“ verglichen, seine Geruchlosigkeit mit der Schattenlosigkeit von Schlemihl aus *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* gleichgestellt und das sich über alle sozialen Schranken Erheben mit der Überzeugung von Cardillac aus *Das Fräulein von Scuderi* gegenübergestellt. Parallele zu Grenouilles Glauben, dass der Geruchssinn gleich wichtig sei wie die anderen Sinne, wird in den Gedanken von Jean des Esseintes aus dem Roman *Gegen den Strich* gefunden. Darüber hinaus wird auch Süskinds romanhafte Behandlung von Grundideen aus einer Reihe von philosophischen Werken wie Kants Essay *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* oder Nietzsches *Also sprach Zarathustra* hervorgehoben.

Nicht zuletzt ist darauf hinzuweisen, dass gerade das literarische Verfahren der Intertextualität in Süskinds Roman *Das Parfum* omnipräsent ist und die Grundlage dazu bildet, aus der heraus der Roman überhaupt entstanden ist. In der vorliegenden Arbeit versuchte man auf einige intertextuelle Bezugnahmen hinzuweisen, was nicht zu bedeuten hat, dass hier alle im Roman enthaltenen Bezugnahmen aufgelistet sind. Denn mit jedem neuen Lesedurchgang durch den Roman werden sich sicher neue Bezüge finden können.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Chamisso, Adelbert (2007): *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Köln: Anaconda.
- Die Bibel: Nach Martin Luthers Übersetzung* (2017). o. O.: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Hoffmann, E. T. A. (2000): *Das Fräulein von Scuderi*. o. O.: Dibi eBook-Edition.
- Huysmans, Joris-Karl (o. D.): *Gegen den Strich*. o. O.
- Kant, Immanuel (1996): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Leipzig: Verlag von Felix Meiner.
- Kleist, Heinrich (1997): *Michael Kohlhaas*. München: Dtv.
- Maas, Joachim (1960): *The Gouffé Case*. New York: Dell Publishing.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2005). *Also sprach Zarathustra*. o. O.
- Süskind, Patrick, (1985): *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.

Sekundärliteratur

- Allen, Graham (2000): *Intertextuality: the new critical idiom*. New York: Routledge.

- Bernsmeier, Helmut von (2017): *Patrick Süskind: Das Parfum: Lektüreschlüssel XL*. Stuttgart: Reclam.
- Broich, Ulrich; Manfred Pfister (1985): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistischen Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Corbin, Alain (1986): *The Foul and the Fragrant: odor and the French social imagination*. New York: Berg Publishers.
- Drobez, Susanne (2008): *Patrick Süskind „Das Parfum“: Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen*, Wien.
- Jaeger, Gustav (1884): *Entdeckung der Seele*. Leipzig: Ernst Günthers.
- Pfister, Andreas (2005): *Der Autor in der Postmoderne mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind*, die Philosophische Fakultät der Universität Freiburg.
- Rindisbacher, J. Hans (2016): „Der Marquis de la Taillade-Espinasse alias Prof. Dr. Gustav Jaeger: eine Süskind'sche Inspiration“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 249-270.
- Ternès, Anabel (2016): *Intertextualität: Der Text als Collage*. Berlin: Springer VS.
- Vögel, Bertlinda (1998): „Intertextualität“- Entstehung und Kontext eines problematischen Begriffs. Die Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien.
- Welsch, Wolfgang (1991): „Postmoderne: Pluralität zwischen Konsens und Dissens.“ In: *Archiv für Kulturgeschichte*, 193–214.

Internetquellen

- Goethe, Johann Wolfgang (2020): „Der Zauberlehrling“. In: <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/4163>, abgerufen am 10. Juli 2020.
- Clemens, Brentano (2020): „Zu Bacharach am Rhein“. In: http://www.balladen.de/web/sites/balladen_gedichte/autoren.php?b05=10&b16=322, abgerufen am 10. Juli 2020.

Sažetak

Ovim se radom želi utvrditi, u kolikoj je mjeri intertekstualnost važan sastavni segment Süskindova romana *Parfem*. U prvom se dijelu rada iznose podaci o Süskindovu životu i stvaralaštvu, nakon čega slijedi kratko predstavljanje sadržaja romana, pri čemu se naglasak stavlja na polivalentni žanrovski ustroj romana i prikazuje Süskindovo opsežno istraživanje, koja se mogu shvatiti kao prve intertekstualne referencije romana. U trećem se dijelu rada obrađuje pojam *intertekstualnosti*, pri čemu se analizira njegovo podrijetlo, a potom objašnjavaju i njegovi oblici, funkcije i oznake. U središnjem se dijelu rada navode temeljne intertekstualne referencije Süskindova romana, čiji se oblici, oznake i funkcije potom analiziraju. Na temelju provedene analize zaključno se u radu utvrđuje da je književni postupak intertekstualnosti u Süskindovu romanu *Parfem* uvelike prisutan te stoga čini osnovu iz koje roman ne samo da nastaje, već zahvaljujući kojoj posjeduje i svoju književnu vrijednost.

Ključne riječi: intertekstualnost, Patrick Süskind, *Parfem*, pretekst i promatrani tekst