

MAGDALENA MAKOWSKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie  
Katedra Filologii Germańskiej

## Duftende Texte

### Über die Spuren des Olfaktorischen in literarischen Texten am Beispiel von Patrick Süskinds *Das Parfum*

Stichwörter: olfaktorische Wahrnehmung; Textlinguistik; literarischer Text

Key words: olfactory sensations; text linguistics; literary text

*Der Text ist da und produziert seine eigene Sinnverbindung*

Umberto Eco<sup>1</sup>

Die Frage danach, wie Texte rezipiert werden, wird zu einer der wichtigsten Fragen der modernen Textlinguistik (vgl. u.a. Christmann/Schreier 2003). Es steht außer Zweifel, dass nicht nur das, wie ein Text entsteht, sondern vor allem das, wie er kommuniziert und wahrgenommen wird, der Kommunikation zugrunde liegt und sie grundsätzlich mitbestimmt. W. Schnotz weist darauf hin, dass der Leser einem Text keine Bedeutung entnimmt, sondern dass er diese anhand des Textes unter Rückgriff auf sein Vorwissen konstru-

---

<sup>1</sup> U. Eco (1984: 14)

iert (vgl. Schnotz 2006: 223). In diesem Sinne lässt sich die Rolle des Textes so beschreiben, dass er menschliches Vorwissen aktiviert. Die Frage, die in diesem Kontext gestellt werden könnte, lautet: Mit Hilfe von welchen sprachlichen bzw. außersprachlichen Mitteln aktivieren Texte das Vorwissen ihrer Rezipienten.

### **Literarische Texte aus linguistischer Sicht**

Literarische Texte werden zweifelsohne zu einem interessanten interdisziplinären Forschungsgegenstand (vgl. Weimar 2003, Hausendorf 2008). Sie gelten als Beweis dessen, dass sich die Interessen der Literaturwissenschaft und der Textlinguistik zum Teil decken, denn die beiden untersuchen Texte und somit auch die menschliche Sprache in ihren zahlreichen Aspekten. In vielen literaturwissenschaftlich orientierten Arbeiten wurde die Frage nach der Gestaltung von literarischen Texten gestellt und beantwortet. Es steht aber außer Zweifel, dass literarische Texte auch linguistisch interessant sein können (vgl. Nikula 2003, 2004, 2008).

Die Frage danach, worin die Spezifik eines literarischen Textes liegt, beantwortet K. Weimar so, dass er mehr als eine Quelle solcher Spezifik nennt, und zwar „die Wahrnehmung der poetischen Sondersprache, der Nicht-Identität von Textperson und Autor und derjenigen von Textwelt und Welt“ (Weimar 2003: 245). U. Christmann und M. Schreier weisen auch darauf hin, „dass für literarische Texte auf bestimmten Dimensionen eine intensivere und extensivere Verarbeitung anzusetzen ist als bei pragmatischen Texten“ (Christmann/Schreier 2003: 246). Das ist u.a. damit verbunden, dass sich die Situation, in der ein Autor seinem Leser einen literarischen Text anbietet, als „zerdehnte Sprechsituation“ (Ehlich 2010: 493) beschreiben lässt. Aufgrund des diatopen und diachronen Abstands hat der Autor keine Möglichkeit, seinen Leser direkt anzusprechen (vgl. ebd.). Deshalb nutzt er die Institution des Boten als Vermittler, der diesen diatopen und diachronen Abstand überwindet. Zu diesem Boten wird ein schriftlicher Text, der als Sprechhandlungsergebnis in einer Sprechsituation von dem Autor geschaffen und weiter in einer anderen Sprechsituation seinem Leser vermittelt wird. Die beiden Sprechsituationen bilden eine gemeinsame Sprechsituation, die aber aufgrund des zeitlichen und räumlichen Abstands zwischen den beiden Kommunikations-

partnern als zerdehnt gilt. So verstandene Texte machen die Sprechhandlungen präsent und dienen der Überlieferung.

Im Falle von literarischen Texten kommt es eben zu einer solchen Situation, in der der Produzent über einen schriftlichen Text den Rezipienten anspricht. Die Rolle des Rezipienten scheint dabei nicht von geringer Bedeutung zu sein. Christmann/Schreier zufolge „konfrontieren [literarische Texte] die Leser/innen [...] mit alternativen Weltmodellen; um sie zu verstehen, ist es daher erforderlich, über die Strukturen der realen Welt hinauszugehen“ (Christmann/Schreier 2003: 264). Auch A. Hanus zufolge besteht die Besonderheit dieser Kommunikation darin, „dass sie plurizentriert ist, und dass der Empfänger verpflichtet wird, den jeweiligen Text zu rezipieren ohne Möglichkeit, Unklares klar zu stellen“ (Hanus 2001: 43). Eine ähnliche Meinung vertritt D. Krutsche, der darauf hinweist, dass „der Leser [...] kraft Zeichenverwendung nicht dem Text gegenüber sondern im Text [ist]. Es ist seine Vorstellungsbühne, auf der der Text inszeniert wird“ (Krutsche 2007: 141).

Die Situation, in der sich der Autor eines literarischen Textes und der Rezipient befinden, ist auch dadurch gekennzeichnet, dass jeder Autor mit einem plurizentrischen, anonymen Rezipienten zu tun hat. Die beiden Kommunikationspartner bleiben nicht nur in einer räumlichen, sondern auch in einer zeitlichen Distanz: Literarische Werke werden auch nach Jahrzehnten oder sogar Jahrhunderten interpretiert. Auch deshalb ist es besonders schwierig, einen solchen plurizentrischen Rezipienten anzusprechen und an sein unbekanntes Vorwissen sprachlich anzuknüpfen. Die Besonderheit der literarischen Kommunikation liegt aber auch darin, dass der Autor stets einen breiteren Rezeptionskreis findet. Z. Bilut-Homplewicz weist darauf hin, dass die literarischen Werke „für die mehrmalige Rezeption durch einen nicht näher spezifizierten Leser, für einen potenziellen Leserkreis bestimmt [werden]“ (Bilut-Homplewicz 1998: 30).

Der Unterschied zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten liegt auch darin, dass sich die ersteren der Fiktionalität bedienen, während die letzteren direkt Bezug auf die reale Welt nehmen. Diesen Verzicht auf die im Falle von Gebrauchstexten notwendige Bedingung der Referenzialisierbarkeit bezeichnet H. Nikula als „Ästhetisierung durch Fiktionalisierung“ und weist darauf hin, dass in literarischen Texten, d.h. in Texten, die literarisch interpretiert werden, das *Wie* mit dem *Was* verschmilzt, was zur Folge hat, dass „die Beurteilung der Qualität eines literarischen Textes als Text [...] somit

immer zugleich Beurteilung des Inhalts [ist], und zwar nicht als *Was*, sondern als *gestaltetes Was*“ (Nikula 2004: 270). Als Konsequenz dessen, dass im Falle von literarischen Texten nicht zwischen dem *Was* und dem *Wie* unterschieden werden kann, ist die Tatsache, dass „ein literarischer Text Stil [ist], aber keinen [hat]“, so Nikula (2008: 15).

Den Lesern von literarischen Texten ist es grundsätzlich klar, dass es sich hier um literarische Fiktion handelt. Es steht außer Zweifel, dass die Struktur dieser fiktiven Welt von menschlichem Wissen abhängig ist. Das hat zur Folge, dass die Qualität von Texten, die als literarische Texte verstanden werden, ausgehend von dem Inhalt gemessen werden kann. Der literarische Text, der sich auf die Fiktionalität bezieht und über keinen direkten Weltbezug verfügt, macht auf besondere Art und Weise von der Sprache Gebrauch. Eben mit Hilfe der Sprache, die L. Jäger als „Archimedium“ (Jäger 2002: 34) bezeichnet, wird die fiktive Welt von literarischen Texten gebildet. Die Sprache, so wie jede andere Modalität, weist bestimmte Stärken und Schwächen auf. Während die Stärken vor allem dann zum Tragen kommen, wenn z.B. über zeitliche oder kausale Beziehungen gesprochen wird, zeigt sie ihre Schwächen immer dann, wenn Geschmacks- oder Geruchserlebnisse thematisiert werden.

### **Wie *Das Parfum* zum Leser kommt**

Eben olfaktorische Sinneseindrücke stehen im Mittelpunkt von Patrick Süskinds Bestseller *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Der Geruchssinn, der sich dem menschlichen Bewusstsein häufig zu entziehen scheint, gehört zu solchen Fähigkeiten, die den Menschen angeboren sind und ihn lebenslang begleiten. Da ein Baby noch vor der Geburt mit Hilfe der Nabelschnur den Geruch der Mutter kennen lernt, wird der Geruchssinn zweifelsohne zu einer Kommunikationsschnittstelle, die die Verbindung mit der Außenwelt ermöglicht. Die menschliche Nase, die mit ca. 3 Millionen Riechsinneszellen ausgestattet ist, ist in der Lage über 10.000 verschiedene Gerüche zu unterscheiden.<sup>2</sup> Es steht außer Zweifel, dass bestimmte Gerüche verschiedene Emotionen wecken und lenken können. Neben solchen, die man mit Freude assoziiert, gibt es auch solche, die z.B. Angst oder sogar Ekel aus-

---

<sup>2</sup> Vgl. [on-line] [http://www.wdr.de/tv/quarks/global/pdf/Q\\_Duefte.pdf](http://www.wdr.de/tv/quarks/global/pdf/Q_Duefte.pdf).

lösen können. Mit Hilfe von Gerüchen können aber auch individuelle Erinnerungen geweckt werden.

Es lässt sich nicht bestreiten, dass es unglaublich schwierig ist, die präzisen Bezeichnungen zu finden, wenn versucht wird, Düfte und Gerüche zu beschreiben. In seinem Roman macht Süskind von einem so reichen Vokabular Gebrauch, dass der Rezipient dieses Textes in die Welt von Düften und Gerüchen immer tiefer eindringt, indem er eine klare Vorstellung von ihr bekommt. Der Roman *Das Parfum* beinhaltet dominante Wortfelder, die sich den Bereichen *D u f t* und *G e r u c h* zuordnen lassen. Die erste Anknüpfung an die Welt von Düften und Gerüchen erfolgt schon im Titel des Romans. Der hat die Form eines Titelgefüges, das aus dem Haupttitel *Das Parfum* und dem ihm folgenden Untertitel *Die Geschichte eines Mörders* besteht. Der Untertitel hat vor allem metasprachliche Funktionen zu erfüllen und kann bei der Bestimmung des Genres behilflich sein, obwohl betont werden muss, dass dieser Roman nicht nur als Krimi (Mord), sondern auch als phantastischer Roman (paradoxe und unheimliche Eigenschaften des Protagonisten), Künstlerroman (Romanheld als Genie) oder sogar Entwicklungsroman (die Lebensgeschichte von der Geburt bis zum Tod) betrachtet werden kann. Aus textlinguistischer Sicht scheint es aber besonders interessant zu sein, die Rolle des Haupttitels zu bestimmen. Der Haupttitel *Das Parfum* gilt als die erste Information, die der Rezipient über den Ko-Text bekommt und die sich direkt auf dessen Inhalt bezieht. Eben dieser Haupttitel bahnt aber nicht nur den Weg zum Ko-Text als solchem, sondern er schlägt auch eine Brücke, die direkt zur fiktionalen Textwelt führt – zur Welt der Düfte und Gerüche.

In Anlehnung an G. Buder (1982) und A. Pilz (1992, 1993, 1995) wird angenommen, dass Titel und Ko-Text einen Gesamttext bilden. In diesem Sinne gelten die beiden als Teiltex te. G. Buder (1982) hält den Titel zwar für einen selbständigen Kurztext, aber gleichzeitig betont er das enge Zusammenwirken von Titel und seinem Ko-Text. Der Titel, der dem Rezipienten erst den Weg zum Ko-Text bahnt, ist diesem Leser noch unbekannt und erscheint als etwas Neues (vgl. Makowska 2010). Im Falle des analysierten Titels handelt es sich vor allem um seinen Hauptteil *Das Parfum*. Das DUDEN-Wörterbuch beschreibt das Wort *P a r f u m* als „alkoholische Flüssigkeit, in der Duftstoffe gelöst sind; Flüssigkeit mit intensivem, lang anhaltendem Geruch“ (DUDEN 2003: 1184). Während die erste Bedeutungsvariante rein chemische Verbindung fokussiert und sich synonymisch als Duftwasser oder Riechwas-

ser beschreiben lässt, stehen im Mittelpunkt der zweiten Variante vor allem Eigenschaften des Parfums. Buder zufolge kommt es im Prozess der Titelrezeption zu einer solchen Situation, in der dieser Titel und alle individuellen Vorstellungen sowie Erwartungen seines Rezipienten, die als Erwartungshorizont I (Eh I) bezeichnet werden, zusammenwirken. So entsteht in jedem Rezipienten eine andere Vorstellung dessen, was mit dem Parfum assoziiert wird. Im Falle des analysierten Titels werden diese arg individuellen Vorstellungen durch Assoziationen ergänzt, die der im Untertitel thematisierte Mord mit sich bringt. Als Resultat dieses Zusammenwirkens gilt nach Buder „ein neuer – reicherer und konkreterer – Erwartungshorizont (Eh II)” (Buder 1982: 187). Im Erwartungshorizont, den der analysierte Titel in seinem Rezipienten weckt, werden zwei Schlüsselwörter fokussiert, die sowohl positive (Parfum) als auch negative (Mord) Emotionen wecken können. Dieser Erwartungshorizont ist zwar noch kein Endprodukt, weil die Abhängigkeitsstruktur zwischen Titel und seinem Ko-Text immer noch stark wirkt, aber das ist schon eine neue Qualität, deren Entstehung nicht ohne Einfluss auf die Rezeption des ganzen Ko-Textes bleibt. G. Buder weist darauf hin, dass die richtige Rezeption des Ko-Textes erst dann beginnt, nachdem Erwartungshorizont II entstanden ist (vgl. ebd.).

Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass der Titel im Akt der Textrezeption von Bedeutung ist, denn er trägt wesentlich zur Entstehung des Endprodukts Text II bei. G. Buder erklärt das damit, dass „im Laufe der Textlektüre die vorgegebene Überschrift mit den Textinformationen gespeist werden [wird]” und „die Vorstellungen des Titel-Erwartungshorizontes (Eh II) im Text verifiziert oder falsifiziert [werden]” (Buder 1982: 189). Der Titel gibt dem Leser bestimmte Impulse, die je nach dem Leser individuell interpretiert werden können. Im Falle von olfaktorischen Eindrücken scheint das besonders wichtig zu sein, denn jeder Rezipient erlebt im Alltag die Düfte ganz individuell, was zur Folge hat, dass er sie auch ganz individuell im Text rezipiert. Diese vom Titel kommenden Impulse scheinen in der Textrezeption relevant zu sein, denn dank ihnen kann der Leser bestimmte Fragen an den Text stellen, was rezeptionssteuernd wirkt. Buder ist davon überzeugt, dass „dem Titel als Frage der Text als Antwort [gegenübersteht]” (ebd.: 191), wobei betont werden muss, dass die Antwort auf diese Frage prozessual ist und erst im Rahmen der Textrezeption gegeben wird. So scheint der Titel den Leser in seiner Textwahrnehmung und –interpretation zu unterstützen und

gleichzeitig zu begleiten. Der Prozess der Beantwortung von Titelfragen verläuft so, dass „der Titel selbst in dem Text auftaucht, und zwar an einer Stelle, wo er seine ganze Wirkung zu entfalten beginnt“ und „von einem [...] passiven Gegenstand [...] zu einem funktionsträchtigen und virulenten Element des Textes [wird]“ (ebd.: 195). Diese Stellen, wo der Titel in seinem Ko-Text auftaucht, bezeichnet Buder als „Bezugsstellen“ (ebd.) und je nachdem, ob es nur eine solche Stelle im Ko-Text gibt oder mehrere, unterscheidet er entsprechend zwischen punktuellen und extensiven Titeln: Dem extensiven Titel, der in Form von den einzelnen Bezugsstellen mehrmals im Text auftaucht, steht der punktuelle Titel gegenüber.

Im Falle des Romans *Das Parfum* hat man zweifelsohne mit dem extensiven Titel zu tun. Die ganze Geschichte spielt sowohl in der duftenden Welt der Perfumeure, als auch in der Stadt, wo die übelsten Gerüche herrschen. Selbst das Wort *Parfum* taucht im Ko-Text mehrmals auf<sup>3</sup>. Als sein Erscheinungsort lassen sich sowohl der Anfang des Textes, als auch seine Mitte und sein Ende betrachten. Es muss dabei betont werden, dass die Form des Titels im Ko-Text evolviert: Während die erste wörtliche Titelwiederholung erst auf der Seite 45 zustande kommt, hat man zwar auch am Anfang der Ko-Text-Lektüre mit der Beschreibung von zahlreichen Gerüchen zu tun, aber die lassen sich nur schwer mit dem assoziieren, was man normalerweise unter *Parfum* versteht. Diese Lexeme gehören zweifelsohne zum Wortfeld *Gerüche*, aber sie stehen in der semantischen Opposition zu Emotionen und Assoziationen, die das im Titel stehende Wort *Parfum* während der Titel- und Ko-Text-Lektüre in ihren Rezipienten wecken könnte. Das Paris des 18. Jahrhunderts wird zwar schon am Anfang des Ko-Textes als „das flüchtige Reich der Gerüche“ (Süskind 1994: 5) beschrieben, aber fast sofort wird der Rezipient auch mit solchen Beschreibungen von Paris konfrontiert, die eher als Antonyme des Wortes *Parfum* zu betrachten sind.

Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank (ebd.: 5).

In der Beschreibung von Paris werden immer wieder die Wörter *Gestank* und *stinken* verwendet. Diese olfaktorischen Reize begleiten

---

<sup>3</sup> Vgl. P. Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes 1994.

den Rezipienten auf seinem ganzen Weg durch Paris und ihre Zahl nimmt ständig zu. Es lässt sich beobachten, dass in dieser Beschreibung angenehme Düfte fehlen.

Die Küchen [stanken] nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßen Duft der Nachttöpfe (ebd.: 6).

Die lexikalische Ebene des Textes und das dabei gebrauchte Vokabular verursachen, dass im Rezipienten das Gefühl entsteht: Je weiter man sich in die Stadt begibt, desto mehr Gestank bekommt man zu riechen. Gleich zu Beginn des Romans wiederholt der Autor siebzehn Mal das Verb *stinken* und dessen Konjugationsformen. Dadurch wird das Vorstellungsvermögen des Rezipienten im negativen Sinne angeregt, weil er fast gezwungen wird, diese abscheulichsten Gerüche von Paris einzuatmen.

Eben diese nach Mist, Urin, fauligem Holz, Rattendreck oder Fischen und Leichen stinkende Stadt wurde zum Geburtsort von Jean-Baptiste Grenouille, der bereits als Säugling seine Welt bewusst wahrnimmt, indem er sich auf die olfaktorische Seite der Dinge konzentriert. Er scheint von Kopf bis Fuß auf Riechen eingestellt zu sein.

Da erwachte das Kind. Es erwachte zuerst mit der Nase. Die winzige Nase bewegte sich, sie zog sich nach oben und schnupperte. Sie zog die Luft ein und schnaubte sie in kurzen Stößen aus, wie bei einem unvollkommenen Niesen. Dann rümpfte sich die Nase, und das Kind tat die Augen auf (ebd.: 22).

Selbst ohne Körpergeruch geboren, verfügt Grenouille aber über die Fähigkeit des absoluten Geruchs. Seine Lebenskraft schöpft er aus Dingen, Pflanzen, Tieren oder Menschen, die ihn „geruchlich überwältigen“ (ebd.: 31). So wie das Holz, dessen Geruch ihn an jenem Märztag begeisterte.

Er trank diesen Duft, er ertrank darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte innerste Pore, wurde selbst Holz, wie eine hölzerne Puppe, wie ein Pinocchio lag er auf dem Holzstoß, wie tot, bis er, nach langer Zeit, vielleicht nach einer halben Stunde erst, das Wort ›Holz‹ hervorwürgte (ebd.: 32).

Seine Begeisterung von Düften hat ihren Ursprung darin, dass ihm klar wurde, dass die Realität seine Geruchswahrnehmung auslöst. Mit Hilfe von allen identifizierten, gespeicherten und erinnerten Gerüchen bildet er in seinem Inneren ein Modell der Welt, das sich nicht auf Sprache, sondern auf die gespeicherten Gerüche bezieht. Diese Gerüche werden von Süskind meistens metaphorisch beschrieben.

Das Meer roch wie ein geblähtes Segel, in dem sich Wasser, Salz und eine kalte Sonne finden. Es roch simpel, das Meer, aber zugleich roch es groß und einzigartig, so dass Grenouille zögerte, seinen Geruch aufzuspalten in das Fischige, das Salzige, das Wäßrige, das Tangige, das Frische und so weiter (ebd.: 46).

Neben den Beschreibungen von einzelnen Düften und Gerüchen wird der Leser auch zum Zeugen dessen, wie Parfum hergestellt wird. Süskind beschreibt sehr ausführlich alle physikalischen und chemischen Prozesse der Destillation. Der Rezipient begleitet Grenouille, wenn dieser zu filtern oder zu konzentrieren lernt. Der Autor nennt alle Grundstoffe die zur Herstellung von Parfum gebraucht werden, darunter z.B. „*Amber, Zibet, Patschuli, Sandelholz, Bergamotte, Vetiver, Opopnax, Benzoe, Hopfenblüte, Bibergeil*“ (ebd.: 48).

So wird die Jagd nach immer neueren Düften zur Leidenschaft von Jean-Baptiste: Er nimmt die Gerüche nicht nur wahr, sondern er spaltet sie sogar in jedes Detail auf, um sie anschließend in seinem Gedächtnis abzuspeichern.

Grenouille folgte ihm, mit bänglich pochendem Herzen, denn er ahnte, dass nicht er dem Duft folgte, sondern dass der Duft ihn gefangengenommen hatte und nun unwiderstehlich zu sich zog (ebd.: 52).

Grenouille ist aber nicht nur ein Genie. Aus der Besessenheit nach immer neueren Düften begeht er auch seinen ersten Mord an einem jungen Mädchen. Auch zur Beschreibung dieses Mädchens werden zahlreiche Vergleiche gebraucht, die alle thematisierten Gerüche noch mehr präsent machen.

Ihr Schweiß duftete so frisch wie Meerwind, der Talg ihrer Haare so süß wie Nußöl, ihr Geschlecht wie ein Bouquet von Wasserlilien, die Haut wie Aprikosenblüte..., und die Verbindung all dieser Komponenten ergab ein Parfum so re-

ich, so balanciert, so zauberhaft, dass alles, was Grenouille bisher an Parfums gerochen, alles, was er selbst in seinem Innern an Geruchsgebäuden spielerisch erschaffen hatte, mit einem Mal zu schierer Sinnlosigkeit verkam. [...] Es war die reine Schönheit (ebd.: 55).

Die lexikalische Textebene ist auch durch Kontraste gekennzeichnet. Während der hohe Stil die Schönheit der ermordeten Mädchen kennzeichnet, lässt sich der niedrige Stil dem Zustand des Mörders zuordnen. Die Kontraste kommen dann zum Tragen, wenn z.B. das Parfum von Pélissier beschrieben wird.

Absolut klassisch, rund und harmonisch war es. Und trotzdem faszinierend neu. Es war frisch, aber nicht reißerisch. Es war blumig, ohne schmalzig zu sein. Es besaß Tiefe, eine herrliche, haftende, schwelgerische, dunkelbraune Tiefe – und war doch kein bisschen überladen oder schwülstig (ebd.: 79).

Solche Beschreibungen von Gerüchen sind im Roman zahlreich. Mit ihrer Hilfe wird dem Rezipienten bewusst, wie beschränkt und individuell seine eigene Weltwahrnehmung sein kann, wenn man sie mit der olfaktorischen Begabung der Hauptfigur vergleicht. Alle im Roman präsentierten Düfte und Gerüche werden mit großer Intensität beschrieben: Der Autor malt dabei mit Worten und gebraucht solche Wendungen und Vergleiche, damit der Rezipient auf sein Vorwissen zurückgreifen kann, um die Gerüche wahrzunehmen und zu erleben. Die Sprache des Romans zeichnet sich durch die Verwendung des Superlativs aus: Paris wird als der „allerstinkendste Ort“ (ebd.: 7) bezeichnet und Grenouilles Zufluchtort wird zum „menschenfernsten Punkt des ganzen Königreichs“ (ebd.: 152). In diesem Roman wird der Duft der Sprache fast gleichgesetzt: Es wird mit Düften und mittels Sprache kommuniziert.

Es gibt eine Überzeugungskraft des Duftes, die stärker ist als Worte, Augenschein, Gefühl und Wille. Die Überzeugungskraft des Duftes ist nicht abzuwehren, sie geht in uns hinein wie die Atemluft in unsere Lungen, sie erfüllt uns, füllt uns vollkommen aus, es gibt kein Mittel gegen sie (ebd.: 107f).

Für Grenouille gilt der Duft als Impuls, Sprache zu lernen. Er benennt das, was er mit der Nase erforschen kann. Dabei muss aber betont werden,

dass das, was gegenständlich ist, viel leichter zu bezeichnen ist als das, was abstrakt, also ethischer oder moralischer Natur ist.

Die oben präsentierten Beispiele beweisen eindeutig, dass der Titel des Romans in seinem Ko-Text ständig präsent ist. G. Buder zufolge „[stecken] die Bezugsstellen des extensiven Titels im Text eine unter dem gemeinsamen Nenner des jeweiligen Titels stehende Linie ab; gewissermaßen einen eng mit der Textstruktur verwobenen ‘roten Faden’“ (Buder 1982: 196). Die Analyse hat bestätigt, dass ein solcher ‘Titelstrang’ [ebd.] auch im Falle des Romans *Das Parfum* festzustellen ist. Zweifelsohne bahnt dieser Titel dem Rezipienten den Weg zum Ko-Text und dessen Interpretation. Buder weist darauf hin, dass „der Titel [...] dem Schriftsteller ein wirksames Mittel [anbietet], das ihm erlaubt, auf diskrete Weise auf den Rezeptionsakt Einfluss zu nehmen; dank des Titels hat er die Möglichkeit, ‘in’ dem Text etwas ‘über’ den Text zu sagen“ (Buder 1982: 200). So wird die ganze Palette von Düften und Gerüchen im analysierten Roman immer wieder präsent. Während der Lektüre dringt der Rezipient in diese duftende Welt immer tiefer ein. Das im Titel genannte Parfum wird dadurch zwar konkretisiert, aber diese Konkretisierung erfolgt aufgrund der Dekontextualisierung, die jedem literarischen Text zugrunde liegt.

Als formales Zeichen dessen, dass der Titel und sein Ko-Text kohäsiiv wirken, dient auch der im Titel gebrauchte bestimmte Artikel. Wenn man textgrammatisch die Rolle des bestimmten und des unbestimmten Artikels analysiert, stellt man fest, dass der erstere anaphorisch (rückwärts) und der letztere kataphorisch (vorwärts) in einem Text wirkt. Nicht der bestimmte, sondern eben der unbestimmte Artikel ist deshalb als Signal für eine Nachinformation zu betrachten, und diese Nachinformation in Bezug auf einen Titel könnte eben sein Ko-Text sein. Die Praxis sagt aber etwas Anderes: Nicht der unbestimmte, sondern eben der bestimmte Artikel kommt in den meisten Titeln vor. H. Weinrich erklärt das mit Hilfe der memoriellen Funktion des Titels (vgl. Weinrich 2006: 113f.). Der Titel erfüllt diese Funktion, d.h. er erinnert an das gelesene Buch, indem er sich eben des bestimmten Artikels bedient, der in diesem Kontext wirklich anaphorisch wirkt, weil er sich darauf bezieht, was (nach der Lektüre) schon als etwas Bekanntes fungieren kann. Dank der Anwendung des bestimmten Artikels wird dem Leser suggeriert, „hier sei aller Welt schon etwas als Vorinformation bekannt, was anscheinend nur im Bewusstsein eines besonderen Adressaten noch fehlt. Wenn dieser

nun das Buch erwirbt und es auch liest, eignet er sich genau jenes Wissen an, das ihm noch gefehlt hat, um mit dem Titel genau 'in phase' zu sein" (Weinrich 2006: 114). Im Falle des analysierten Romans ist das besonders gut zu beobachten. Der Titel *Das Parfum* fasst in sich alle in diesem literarischen Text so sorgfältig beschriebenen Düfte und Gerüche zusammen.

### Fazit

Dank dem so sorgfältig komponierten Vokabular entführt Süskind seine Leser in das echte Reich der Düfte. Die meisten Gerüche werden sogar durch hochliterarisch klingelnde Vergleichswörter veranschaulicht. Nicht nur Landschaften, Menschen oder Tiere, sondern auch Gegenstände werden anhand der von ihnen ausgehenden Gerüche beschrieben, indem sie in kleine und kleinste Geruchsnuancen differenziert werden. Die Sprache des Romans passt sich geschickt der jeweiligen Situation an: Süskinds Roman spielt in der duftenden Welt der Parfumeure und der stinkenden Welt der Stadt und der menschlichen Ausdünstungen. Diese Sprache, die voll von ausgiebigen und treffenden Wiederholungen und Aufzählungen ist, erfüllt die verschiedensten Lesebedürfnisse. Die fiktive Welt der Düfte und Gerüche wird so realistisch, präzise und poetisch beschrieben, dass die Rezipienten das ganze Olfaktorsche wahrzunehmen meinen. Aufgrund dieser zahlreichen, sprachlichen Mittel wird die Handlung plastisch, vorstellbar und sinnlich. Die beschriebenen Düfte werden fassbar gemacht. Darin steckt der literarische Duft von Patrick Süskinds *Das Parfum*.

### Bibliographie

- BILUT-HOMPLEWICZ Z., 1998, *Zur Dialogtypologie in der Erzählung aus textlinguistischer Sicht*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- BUDER G., 1982, *Titel und Text. Information und Wirkung des italienischen Novelentitels (G. Verga, L. Pirandello, A. Moravia) vor und während der Textlektüre*, Rheinfelden: Verlag Schäuble.
- CHRISTMANN U., SCHREIER, M., 2003, Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte, In: F. Jan-nidis, G. Lauer, M. Martiney, S. Winko (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 247–285.

- DUDEN, *Deutsches Universalwörterbuch*, 2003, Mannheim: Dudenverlag.
- ECO U., 1984, *Nachschrift zum 'Namen der Rose'*, Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München, Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- EHLICH K., 2010, Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis der Überlieferung, In: K. Ehlich, *Sprache und sprachliches Handeln. Band 3: Diskurs – Narration – Text – Schrift*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 483–508.
- HANUS A., 2001, Zur Besonderheit der literarischen Kommunikation am Beispiel eines Dramentextes, *Lingua ac Communitas 11*, S. 39–57.
- HAUSENDORF H., 2008, Zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft: Textualität revisited. Mit Illustrationen aus der Welt der Urlaubsansichtskarte, *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, H. 36.3, S. 319–342.
- JÄGER L., 2002, Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, In: L. Jäger, G. Stanitzek (Hrsg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München: Fink, S. 19–41.
- KRUTSCHE D., 2003, Wie kommt der Leser in den Text? Sprachliche Pragmatik und literarische Fiktion, In: A. Redder (Hrsg.), *Diskurse und Texte. Festschrift für Konrad Ehlich zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Stauffenberg Verlag, S. 137–149.
- MAKOWSKA M., 2010, *Titel bahnt den Weg. Über semantische Beziehungen zwischen Titel und Text*, *Acta Philologica 38*, S. 95–102.
- NIKULA H., 2003, Gibt es den literarischen Text?, In: E. Forgács (Hrsg.), *Germanistik – Traditionspflege und neue Herausforderungen: Festschrift zum 110. Jahrestag der Gründung des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der Hochschulfakultät „Gyula Juhász“ der Universität Szeged*, Szeged: Grimm Kiadó, S. 47–54.
- NIKULA H., 2004, Der literarische Text als Objekt der Linguistik, In: A. Jäntti, J. Nurminen (Hrsg.), *Thema mit Variationen. Dokumentation des VI. Nordischen Germanistentreffens in Jyväskylä vom 4.–9.6.2002. (= Finnische Beiträge zur Germanistik; 12)*, S. 265–272.
- NIKULA H., 2008, Der „Stil“ des literarischen Textes – gibt es ihn überhaupt?, In: T. A. Fritz, G. Koch, I. Trost (Hrsg.), *Literaturstil. Festschrift für Hans-Werner Eroms zum 70. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 1–17.
- PILZ A., 1992, Der literarische Titel. Ein textlinguistisches Phänomen, *Texlinguistik 17*, S. 52–62.
- PILZ A., 1993, Semantische Beziehungen zwischen Titel und Text. Zur Rolle des Titels im Textverstehen, In: G. Bartels, I. Pohl (Hrsg.), *Wortschatz-Satz-Text: Beiträge der Konferenzen in Greifswald und Neubrandenburg*, Frankfurt/M: Peter Lang Verlag, S. 427–434.
- PILZ A., 1995, *Linguistische Untersuchungen zur rezeptionssteuernden Funktion von Titel literarischer Texte*, Marburg: Tectum-Verlag.

- SCHNOTZ W., 2006, Was geschieht im Kopf des Lesers? Mentale Konstruktionsprozesse beim Textverstehen aus der Sicht der Psychologie und der kognitiven Linguistik, In: H. Blühndorn, E. Breindl, U. H. Wassner, *Text-verstehen: Grammatik und darüber hinaus*, Institut für Deutsche Sprache, Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 222–238.
- WEIMAR K., 2003, *Literarische Bedeutung?* In: F. Jannidis, G. Lauer, M. Martiney, S. Winko (Hrsg.), *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 228–245.
- WEINRICH H., 2006, Titel für Texte, In: H. Weinrich, *Sprache, das heißt Sprachen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 101–115.

**Fragrant Texts. On Traces of Olfactory Sensations in Literary Texts  
by the Example of "Perfume: The Story of a Murderer" by Patrick Süskind**

**( s u m m a r y )**

"Perfume: The Story of a Murderer" by Patrick Süskind constitutes a perfect example of a literary text which, in its verbal layer, makes use of a variety of linguistic means aiming to reflect, as accurately as possible, the core notion of the world created in this text, namely *scent*. A linguistic description of olfactory sensations is an extremely difficult task, as they are highly individualized and they always remain in a close relation with the recipient, drawing from his/her experiences and memories. The language that the author of "Perfume: The Story of a Murderer" employs enchants with the abundance of similes and metaphors, which turns dealing with this literary text into a special kind of experience. The article constitutes a linguistic analysis of "Perfume: The Story of a Murderer", whose focal point is the literary title itself and the way it is realized in the novel. The manner of creating the particular fragrances is analyzed through the description of linguistic structures and stylistic forms that contribute to the coherent picture of olfactory impressions.