

**Erzählerische Darstellung
der Abwehrmechanismen
in Patrick Süskinds Roman „Das
Parfum“**

**(Narrative representation of defence
mechanisms in Patrick Susskind's
novel “Das Parfum”)**

vorgelegt von

Mustafa Thabet Abd Ellah

Deutschlehrer und Kursleiter

Doktorand

Germanistikabteilung – Phi

ilosophische Fakultät

Universität Helwan

Zusammenfassung

Es geht hier darum, inwiefern es den Autoren gelingen, die von den Protagonisten eingesetzten Abwehrmechanismen literarisch darzustellen. Die dargestellten Handlungen, Zeit und Raum spielen eine bedeutende Rolle für Hervorhebung der erschlossenen Abwehrverhalten. In Süskinds Roman „Das Parfum“ verwendet der Autor bestimmte narrative Ebenen und Erzählperspektive, die dazu dienen, eine bestimmte Kommunikationsform darzustellen. Alle eingesetzten Erzählebenen, Zeit- und Raumstrukturen tragen dazu bei, den Charakter des Protagonisten hinter seiner Maske durch und durch zu sehen und verschiedene Abwehrmechanismen einfach zu entnehmen.

Schlüsselwörter (Erzählerische Darstellung, Abwehrmechanismen, „Das Parfum“)

Abstract

This article shows how the author succeed to present the defense mechanisms used by the protagonist in a literary way. The represented actions, time and spatial structure play an important role in highlighting the developed defense behavior. In Süskind's novel "Das Parfum", the author uses clear narrative levels and narrative perspectives that serve to present a certain form of communication. All narrative levels, time and spatial structures in this novel help to see the real character of the protagonist behind his mask completely and to gather various defense mechanisms.

Keywords (Narrative representation, defense mechanisms, "Das Parfum")

0. Einleitung

In seinem Roman „Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders“ erzählt Patrick Süskind die Geschichte eines Menschen ohne Eigengeruch, der aber mit einem außerordentlich genialen Geruchssinn ausgestattet ist. Im Laufe seines Lebens tötet er 26 Mädchen und verarbeitet ihren Duft zu einem übermenschlichen Parfum. Da der Duft ein Bruder des Atems ist, mit dem er in die Menschen eingeht und dessen sie sich nicht erwehren können, will Grenouille die Herzen der Menschen beherrschen. Mit Hilfe dieses faszinierenden Dufts vermag er in der Tat, von allen Menschen vergottet oder zumindest überschätzt zu werden. Die Konstruktion der Hauptfigur wird in dieser Arbeit detailliert beleuchtet. Der Protagonist Gre-

nouvelle stellt eine Figur dar, die sich von der Gesellschaft absondert und enorm einzigartige Genialität aufweist. Psychologisch wird diese Figur, deren psychologische Bildung eine bildhafte Auswirkung auf die Lebensentwicklung darstellt, anders angesehen. Für das Verständnis dieser Figurkonstruktion soll man die Anfänge seiner Persönlichkeitsentwicklung seit der Kindheit näher betrachten.

Grenouille erleidet von Anfang einen großen Mangel an den menschlichen Gefühlen, die er besonders von der Bezugsperson kriegen sollte. Er lebt in höchster seelischer Not, die er nun nicht überwinden kann, da er die nötige reine Liebe und familiäre Geborgenheit vermisst, weshalb er verschiedene Abwehrmechanismen bewusst und unbewusst einsetzt. Sie helfen ihm, von allen seelischen Belastungen zu befreien und die unlustvollen, schmerzhaften, bedrohlichen Impulse und Affekte, wie z. B. Angst, Schuldgefühle, Aggressionen und Minderwertigkeit loszuwerden.

1. Abwehrmechanismen:

Definition und Arten, die im Roman beobachtet werden.

Die Abwehrmechanismen sind Strategien des Ichs, den unerlässlichen Bedürfnissen bzw. Trieben des Es gegenüberzutreten, die entweder generell oder aufgrund der momentanen Situation vom Über-Ich, dem Gewissen, verboten worden sind. Grenouille setzt normalerweise die Abwehrmechanismen tagtäglich ein, wenn er sich auf ein bestimmtes Lebensziel, ein übermenschliches Parfum zu kreieren und alle Menschen zu beherrschen, fixiert. Diese Abwehrmechanismen entstehen nicht zufällig, sondern haben einen bestimmten Zweck. Über ihre Symptome versucht Grenouille etwas

auszudrücken und zu bewirken. Die Wirkung der Abwehrmechanismen kann sich in vielfältiger Weise äußern und sich beispielsweise in Form einer sofortigen Wahrnehmung oder einer Verschiebung von Impulsen und Affekten zeigen. In dieser Arbeit wird auf die erzählerische Darstellung der vom Protagonisten eingesetzten Abwehrmechanismen eingegangen. Die wichtigsten Erzählelemente, die in der Regel für Darstellung eines fiktionalen Erzählgeschehens erforderlich sind und die auf diesen Roman zutreffen, werden im Folgenden herausgearbeitet.

2. Erzählstimme

Bevor die Erzählebenen in Süskinds Roman sowie deren Rolle für Feststellen der eingesetzten Abwehrmechanismen dargestellt werden, ist es wichtig, die Erzählstimme zu begreifen. Die Erzählstimme ist das Sprechen der Erzählinstanz, d. h. die fiktive vom Autor dargestellte und von ihm zu scheidende Instanz, die als Urheber eines fiktionalen Erzähltextes gilt. Die narrative Instanz hinterlässt Spuren, mit deren Hilfe die Stimme, die innerhalb einer Erzählung oft nicht invariabel bleibt, zu erkennen ist. Zudem kann es ineinander verschachtelte Erzählungen mit jeweils unterschiedlichen narrativen Instanzen geben. Gérard Genette zeigt deutlich die Erzählstimme aus verschiedenen Blickwinkeln, die weiterhin zur folgenden Kategorisierung führen: Zeit der Narration, die narrative Ebene und die Person oder der Erzähler, worunter die Beziehungen des Erzählers zu der von ihm erzählten Geschichte zu rechnen sind. Durch diese Kategorie sind die Erzählung, Handlungsablauf und Einzelheiten des Figurenverhaltens demnach zugänglich, da die drei Kategorien der Erzählstimme die Erzählung fast aus allen Aspekten betrachten. (Schega, 2019)

2.1 Zeit der Narration

Laut Genette teilt sich die Zeit in vier Typen. Wenn die Geschichte nach dem Ereignis stattfindet, d. h. wenn es etwas Vergangenes erzählt wird, wird die Erzählung folglich als spätere Narration angesehen. Bei Romanen gilt im Allgemeinen das Erzählen in der Vergangenheitsform als Regelfall. In Analogie dazu wird Süskinds Roman „Das Parfum“ artikuliert, in dem der Erzähler von Anfang der Geschichte an in der Vergangenheit erzählt.

„Zu dieser Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank.“ Süskind, Patrick: Das Parfum. 1985. S. 4. (weiterhin Zitatnachweise im Text als P.)

Der Erzähltext und die Erzählzeit sind miteinander in höchstem Masse verwoben, da die Letzte die Grundlage der Erzählform darstellt, auf die der Roman aufgebaut wird. Deshalb ist Zeit der Narration von Belang. Durch Verwendung der Vergangenheitsform beim Erzählen kann die Erzählinstanz eine Kohärenz innerhalb der fiktiven Welt herstellen; sie bündelt die von den Figuren artikulierten Vergangenheitsversionen zu einem sinnhaften Gedächtnisnarrativ, kann Reflexionen über das Erinnernte anstellen und folglich psychische Abwehrverhalten hervorrufen. (Neumann, 2011) Beim Erzählen werden vergangene Handlungen oder Geschehnisse beschrieben. Daraufhin ist der Rezipient nicht mehr in den berichteten Vorfall involviert und betrachtet das Geschehen aus einer Distanz. Mit Fokus auf dem Handlungsablauf, der für Charme des Rezipi-

enten durch Kommentare der Figuren, Kommentare des Erzählers und bedeutungsvolle Handlungsgipfel verantwortlich ist, birgt der Erzähler die Gefahr einer distanzierten und eintönigen Erzählung. Wider Erwarten fußt Aufbau dieses Romans, auf psychische Haltung des Protagonisten zu den Nebenfiguren, weswegen die benutzten Abwehrmechanismen explizit entlarvt werden können. (Petersen, 2016)

„Bescheiden, mit fast sklavenhafter Bereitschaft führte er (Grenouille) all die untergeordneten Tätigkeiten aus, die Druot ihm auftrug. [...] Genauer als Druot es je vermocht hätte, mit seiner Nase nämlich, verfolgte und überwachte Grenouille die Wanderung der Düfte. [...] Er roch, lange ehe Druot es bemerkte, wann sich das Fett zu stark erhitzte. [...] Und gelegentlich gab er sich zu verstehen, freilich ganz unverbindlich und ohne seine unterwürfige Attitüde abzulegen. [...]“ P. S. 215,216

2.2 Erzählebenen in Süskinds Roman

Romane und Erzählungen sind eine Form der zwischenmenschlichen Kommunikation. Wie bei einem Gespräch wird eine Nachricht zwischen einem Sender – dem Autor – und einer Gruppe von Empfängern – den intendierten Rezipienten – ausgetauscht. Die Romane und Erzählungen unterscheiden sich zugleich von den anderen Kommunikationsformen, da sich die meisten Autoren nicht direkt an die Rezipienten wenden, sondern schaffen einen oder mehrere Erzähler, die Erzählungen der Figuren darstellen. Es kann aber

vorkommen, dass einzelne Figuren ihrerseits als Erzähler innerhalb der Erzählung auftreten. In solchen Fällen spricht man nach Gérard Genette (Genette ist ein französischer Literaturwissenschaftler, der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts großen Einfluss auf die Entwicklung der Erzähltheorie hat) von einem intradiegetischen Erzähler. Wenn der Erzähler eine Erzählung erzählt, so finden automatisch zwei Ebenen statt. Auf der ersten Ebene sind der Erzähler und sein Publikum und auf der zweiten Ebene steht das Erzählte. Nach Gérard Genette wird die erste Ebene als extradiegetische Ebene und die zweite als intradiegetisch bezeichnet. (Finnern & Rüggeheimer , 2016)

„Grenouille blieb stehen. Er wusste sofort, was die Quelle des Duftes war, den er über eine halbe Meile hinweg bis ans andere Ufer des Flusses gerochen hatte.“ P. S. 51.

In Süskinds Roman „Das Parfum“ befindet sich der Erzähler (auktoriale Erzähler) auf der ersten Ebene also der extradiegetischen Ebene. Da macht sich der extradiegetische Erzähler unsichtbar und schiebt die Erzählung und die Figuren in den Vordergrund. Das Ereignis oder das Erzählte stellt jedoch die zweite Ebene oder intradiegetische Ebene dar, denn es enthält die eigentliche Geschichte.

„Er riß den Riegel zurück, schwenkte die schwere Tür auf [...] »Was willst du?«

»Ich komme von Maître Grimal, ich

bringe das Ziegenleder«, sagte die Gestalt“ P. S. 83.

Jetzt gibt es eine dritte Ebene, also die metadiegetische Ebene. Wenn eine Figur eine Geschichte erzählt, wird die zweite Erzählung, die hierbei entsteht, laut Genette als Binnenerzählung oder metadiegetische Ebene bezeichnet. Daraufhin muss der Erzähler der metadiegetischen Erzählung logischerweise intradiegetische Erzähler sein, da er Teil der Welt ist, in der seine Geschichten spielen. Und wenn die eigentliche Geschichte auf der metadiegetischen Ebene stattfindet, bildet die intradiegetische Ebene die Rahmenerzählung. Interessant ist hierbei das Verhältnis zwischen den beiden Ebenen in Süskinds Roman. Die intradiegetische Ebene und die metadiegetische Ebene sind thematisch miteinander verknüpft. Darstellung der metadiegetischen Erzählung von einer Figur spielt eine überaus wichtige Rolle, da sie die Haupthandlung auf der intradiegetischen Ebene in höchstem Maße beeinflusst. Auftauchen neuer Ereignisse oder Situationen durch Binnenerzählung dient dazu, verschiedene Abwehrmechanismen des Protagonisten durch und durch darzubieten. Zu den Zielen und Effekten solcher (metadiegetischen) Erzählung, die verschachtelte Strukturen hervorruft, zählt in der Tat Zerstreuung und Hinauszögern des eingesetzten Abwehrverhaltens, die bei diesem literarischen Werk für Charme verantwortlich sind. (Schega, 2019)

„»Er hat eine glückliche Hand«, sagte Druot, »er hat ein gutes Gefühl für die Dinge.« Und manchmal dachte er auch: »Er ist ganz einfach viel begabter als ich, er ist ein hundertmal besserer Parfumeur.« [...] Und Gre-

nouvelle bestärkte ihn in dieser Meinung, gab sich mit Fleiß dummlich, zeigte nicht den geringsten Ehrgeiz, tat, als wisse er gar nichts von seiner eigenen Genialität, sondern als handle er nur nach den Anordnungen des viel erfahreneren Druot, ohne den er ein Nichts wäre.“ P. S. 218.

Dieser Erzähltext verdeutlicht, dass der Autor gelegentlich die Erzählebenen wechselt, um einen umfangreichen Erzähltext vorzustellen und einzelne Textelemente bzw. Auszüge zu verwirklichen. Außerdem legt dieser Abschnitt einen vom Protagonisten eingesetzten Abwehrmechanismus dar, der laut Freud (Sigmund Freud 1856 - 1939 ist ein österreichischer Neurologe, Tiefenpsychologe, Kulturtheoretiker und Religionskritiker. Er ist der Begründer der Psychoanalyse) als Manipulation bezeichnet wird. Da versucht Grenouille das Verhalten von Druot zu benutzen und kontrollieren, wobei er Druot durch psychische Steuerung unbewusst dazu veranlasst, ständig mit ihm auszukommen. Davon wird ausgegangen, dass Süskinds „Das Parfum“ zu Rahmenerzählungen gehört. (Boothe, vera, & Mathys, 2010, S. 37)

2.3 Erzählperspektiven

Das entscheidende Erkennungsmerkmal der epischen Texte ist die Mittelbarkeit der Darstellung. Die Erzählkunst stützt sich in erster Linie auf verschiedene epische Präsentationstechniken, die von erheblicher Bedeutung sind und eine wirkende Rolle bei der Darstellung der Geschehnisse und Hervorhebung der psychologischen Abwehrmechanismen spielen. Süskinds Roman „Das Parfum“ ver-

fügt über vielfältige Kommunikationssituationen, die einen außerordentlichen Reichtum an Erscheinungsformen beinhalten. Durch die Erzählsituationen oder Erzählperspektiven, die im Mittelpunkt des literarischen Werkes stehen und ausschließlich vom Autor allein entschieden werden, wird die Aufmerksamkeit auf erkenntnistheoretische und kognitionspsychologische Probleme gelenkt. Offenkundig sind diese Perspektive, die nach Franz Karl Stanzel den Modus des Erzählens ausdrücken, äußerst bedeutsam, da sie die Möglichkeit sichern, zuverlässige und glaubwürdige Informationen über das Innenleben der Hauptfigur und anderer Figuren zu vermitteln. Wenn der Erzähler mit der Hauptfigur identisch ist – Ich-Erzählung – kann er bestimmt Zeugnis von deren Denken und Empfinden ablegen. Im Gegensatz dazu bleibt ihm die Innenwelt anderer Figuren allerdings verschlossen. Demnach dient die Erzählperspektive dazu, eine besondere Draufsicht auf das Geschehen darzustellen und damit die Leseerlebnisse maßgeblich zu beeinflussen. (Schneider, 1998)

Der auktoriale Erzähler hat einen umfassenden Blick auf das Geschehen. Er kann sowohl die Vergangenheit und die Zukunft aller Figuren sehen und hautnah erleben, sodass er alles in die Köpfe der Figuren mit allen Einzelheiten blicken kann. Die Gedanken, Gefühle und die Vorhaben sind ihm irgendwann überaus deutlich. Außerdem ist er in der Lage, das Geschehen in Rückblenden oder Vorwegnahmen zu erzählen. Dieser Erzähler kann sogar an mehreren Orten gleichzeitig sein und jede Entfernung blitzschnell überwinden. Demnach steht er also nicht als Figur innerhalb des Romans, sondern als Erzählstimme, die außerhalb der Geschichte ist. Dieser Typ pflegt explizit zu beteuern, dass die ganze Geschichte reine Erfindung ist und dass es sich um ein bloßes Spiel handelt, in dessen Geschehen

er jederzeit einzugreifen vermag. (Hillebrand, 2014)

Bei erster Betrachtung erscheint der Roman „Das Parfum“ in einer auktorialer Erzählsituation dargestellt zu sein, die in erster Linie durch einen allwissenden Erzähler gekennzeichnet ist. Der Erzähler ist von erster Seite an präsent. Er erzählt seine Geschichte im Präteritum und vermag ein lebendiges Bild von den Figuren bis ins kleinste Detail darzustellen und die Handlung auf verschiedene Arten weiterzuführen. Dieser Erzähler beschäftigt sich nicht mit den Nebenhandlungen, um keine Verwirrung beim Leser zu stiften. In Bezug auf die Abwehrmechanismen bemüht er sich vorsätzlich darum, die Innenwelt der Figuren und die erfundenen Vorgänge zu zeigen, um die unausgeglichene Psyche des Protagonisten und die vom ihm eingesetzten Abwehrverhalten hervorzuheben. Der auktoriale Erzähler ist auch noch imstande, die von Geburt an schwierige Gesamtlage und Minderwertigkeit von Grenouille wegen seiner Geruchlosigkeit als einleitende Worte vorzustellen, damit der Leser Grenouilles Versuche der psychischen Entschädigung – was Freud als Kompensation bezeichnet – wahrnehmen kann. Am Interessantesten ist, dass der Leser diesen Abwehrmechanismus aus Abfolge hintereinander Szenen deduzieren kann, ohne dass dieser Erzähler ihn offenkundig zu erwähnen. (Micelli, 2014)

„Es war ein seltsames Parfum, das Grenouille an diesem Tag kreierte. Ein seltsameres hatte es bis dahin auf der Welt noch nicht gegeben. Es roch nicht wie ein Duft, sondern wie ein Mensch, der duftet. Wenn man dieses Parfum

in einem dunklen Raum gerochen hätte, so hätte man geglaubt, es stehe da ein zweiter Mensch.“ P. S. 182.

Mit diesem wirksamen Stil will der auktoriale Erzähler dem Rezipienten garantieren, dass der Erzähler die Rolle der Vertrauensperson einnimmt und dass die Geschichte im höchsten Maß ergreifend ist. Anhand der Beschreibungen der Ereignisse und der Gerüche hinterlässt er für den Leser sichtbare Spuren, die der letzte verfolgen kann, um die zentralen Bedürfnisse, psychische Antriebe und die für Befriedigung der innerlichen Instanzen erfordernten Abwehrmechanismen wahrzunehmen.

3. Erzählerische „Redeformen“ zur Vergegenwärtigung der Abwehrmechanismen

Die erzählte Wirklichkeit eines Erzähltextes besteht im Wesentlichen aus einem erzählten Geschehen, bei dem erzählte und erzählende Figuren an einem erzählten Ort zu einer erzählten Zeit beteiligt sind. Das Erzählerrede und die Personenrede oder Figurenrede treten dadurch als zwei verschiedene Dimensionen der Aussage einander gegenüber. Die erzählende Figur oder der Erzähler ist eine vom Autor erdichtete Figur, die als Vermittler zwischen den Vorgängen des Textes und den Lesern angesehen wird. Wenn die Äußerungen vom Erzähler selbst erzählt werden, so kommt es auf Erzählerbericht oder Erzählerrede an. Unter Umständen äußert sich der Erzähler auch zu den Geschehnissen und nimmt seine Stellung für oder gegen die Figuren. Er kann zudem Aussagen der Personen ergänzen und bewerten, sowie diese durch indirekte Rede in die Hand nehmen und in die Aussage des Sprechers einfügen. (Berner, 2011, S. 3)

Im Gegensatz dazu ist die Figurenrede, die als Bestandteil eines Erzähltextes betrachtet wird, in dem die erzählte Welt, die Innen- und Außenwelt der Figuren dargestellt wird. Dabei kann man zwischen gesprochener und stummer Rede unterscheiden. Direkte und indirekte Rede gehören zur gesprochenen Rede. Zu der stummen Rede zählen die erlebte Rede, der innere Monolog und der Bewusstseinsstrom. Abwechslung der Redeformen im Roman ermöglicht dem Autor komplexe Gespräche aufzubauen und indirekt eine Vielfalt von Ereignissen, Figuren, Orten, Fragestellungen in den Roman integrieren. Dadurch kann der Leser die Monotonie vermeiden und eine extensive Abbildung aller Figuren und des Handlungsverlaufs wahrnehmen. (Berner, 2011, S. 5)

3.1 Erzählerbericht

Zunächst wird in der Erzählerrede berichtet, was in der Geschichte passiert und wer was tut; der Erzähler beschreibt, kommentiert, reflektiert und erörtert. Seine Rede-Beiträge werden als Erzählerbericht bezeichnet. In manchen Geschichten wendet sich sogar der Erzähler direkt an den Leser. Kennzeichnend dafür ist Darstellung der Handlung in zeitlicher Abfolge. Die Rekapitulation des Geschehens erfüllt eine ordnende rahmende Funktion, die Abwicklung der Handlung unterstützen und Zusammenhänge herstellen kann. Außerdem kann der Erzählerbericht durch Figuren- oder Ortbeschreibung ein Abwehrverhalten des Protagonisten darbieten, was zu den wichtigsten Rollen der Erzählerrede zählen kann. (Jeßing & Köhnen, 2017, S. 186)

„Er mied jetzt nicht mehr nur die Städte, er mied auch die Dörfer. Er

war wie berauscht von der sich immer stärker ausdünnenden, immer menschenferneren Luft.“ P. S. 142.

In Süskinds Roman „Das Parfum“ fokussiert der Erzählerbericht an manchen Stellen auf Hervorhebung der psychischen Seite des Protagonisten und verzichtet in höchst auffälliger Weise auf die Handlung, wie im letzten Zitat. Die Äußerung über den Protagonisten wird in erster Linie der Isolierung als einem vom Protagonisten eingesetzten Abwehrmechanismus zugeordnet, da sie Abwehr der unerträglichen Vorstellung durch Trennung derselben von ihrem Affekt zeigt.

„Er wollte der omnipotente Gott des Duftes sein, so wie er es in seinen Phantasien gewesen war, aber nun in der wirklichen Welt und über wirkliche Menschen. Und er wusste, dass dies in seiner Macht stand. Denn die Menschen konnten die Augen zumachen vor der Größe, vor dem Schrecklichen, vor der Schönheit und die Ohren verschließen vor Melodien oder betörenden Worten. Aber sie konnten sich nicht dem Duft entziehen. Denn der Duft war ein Bruder des Atems.“ P. S. 189.

Bei diesem Beispiel stellt der Erzähler beschreibenden Kommentar zum Geschehen dar, wenn er folgendes hinzufügt: „Denn die Menschen konnten die Augen zumachen vor der Größe, [...] Aber

sie konnten sich nicht dem Duft entziehen. Denn der Duft war ein Bruder des Atems.“ Grenouille ist außerstande, etwas zu schildern, denn er sprach sein erstes Wort mit vier. Im Verlauf seiner Kindheit ist er unfähig, Zeitwörter, Adjektive und Füllwörter zu verbalisieren. Es geht hier aber nicht nur um Beschreibung der Handlung, sondern um eine psychische Dimension. Die Beschreibung dient von Anfang des Zitats an als Grundlage für Kompensation als ein Abwehrverhalten, das Grenouille seiner Geruchlosigkeit halber einsetzt. Sein starkes Verlangen nach dem Geruch, der ihn zum Menschen macht, veranlasst ihn dazu, diesen Mangel mit eh und je zu beheben.

3.2 Die direkte Rede

Bei der Figurenrede wird häufig, besonders wenn ein Gespräch in einem literarischen Werk erzählt wird, die direkte Rede verwendet. Unter der direkten Rede versteht man die wörtliche Wiedergabe einer Äußerung. Üblicherweise wird die direkte Rede in geschriebener Sprache mit Anführungszeichen am Anfang und Ende markiert. Laut Genette zeigt die direkte Rede weniger Distanz als andere Redeformen, da sie einfach die reale Rede der Person unverändert darstellt. Solche Redeberichte registrieren das Faktum einer Äußerung, ohne ihren Inhalt näher zu referieren. Daneben bringt die direkte Rede die subjektive Qualität der Äußerung unmittelbar und plastisch zur Geltung. Darüber hinaus bewirkt sie den Leser unmittelbar, dass er wie im Drama die Figur selbst vernimmt. Andererseits unterbricht diese Form spürbar den Erzählfluss, da sie sich dem stetigen Fortgang der Geschehnisse nicht anpassen kann. (Vogt, 1998, S. 151)

Die direkte Personenrede ist dialogisch von hoher Intensität; der Wortwechsel begleitet - wegen der Interaktion zwischen den Ge-

sprachspartnern - die Handlung, vielmehr er wird als die Handlung betrachtet. Neben Hineinziehen des Lesers in das Geschehen hat die direkte Figurenrede eine andere unausgesprochene Funktion. Sie dient der wahren Intention der Figur und Vergegenwärtigung der psychischen Hintergründe der Figur, weswegen sie so handelt. In der direkten Rede wird manchmal von der eigentlichen Handlung zum Zweck Erörterung allgemeiner Art abgeschweift. Deshalb kombinieren häufig die direkte und indirekte Rede miteinander. Daher dient diese Form dazu, die Unklarheit des Ichs zu entwirren. Die direkte Personenrede gehört zu den in Süskinds Roman, „Das Parfum“, eingesetzten Erzählweisen, die den Anlass für Grenouilles Verhalten und die daraus resultierenden Folgen überdeutlich darstellen. (Vogt, 1998, S. 152)

»Sie wollen diese Ziegenleder riechen machen, Maitre Baldini? Diese Leder, die ich Ihnen gebracht habe, die wollen Sie doch riechen machen?« zischelte Grenouille, [...] »Mit Amor und Psyche von Pelissier?« fragte Grenouille und duckte sich noch tiefer zusammen.« P. S. 88.

»Es ist nicht gut, dieses Amor und Psyche, es ist schlecht, es ist zuviel Bergamotte darin und zuviel Rosmarin und zuwenig Rosenöl.« P. S. 89.

In der Tat brennt Grenouille darauf, bei Baldini zu arbeiten, um die Düfte in seiner Werkstatt aus einem Körper gewinnen zu lernen. Wegen Grenouilles elenden Aussehens und seiner kleinen

Gestalt kommt Baldini, dem alten berühmten Parfümeur, nie auf den Einfall, dass Grenouille, der von allen verkannt wird, ein begnadetes Talent ist und eines Tages als Geselle bei ihm arbeiten kann. Da lächelt Baldini ihn freundlich an und lehnt sofort ab, bei ihm einzustellen. In der Tat berühren Grenouilles Worte Baldini tief, weil er im Grunde seines Herzens Hassgefühle dem Konkurrenten Pelissier gegenüber, der Amor und Psyche kreierte, empfindet. Nach kurzem Gespräch zwischen den beiden führt Grenouille Herrn Baldini dazu, seine Entscheidung zu ändern. Durch die Einflussnahme auf Baldini ist Grenouille in der Lage, sein Ziel zu verfolgen und eigene Interessen zu realisieren. Darüber hinaus fußt Grenouille auf die Kommunikation, wodurch er seine Manipulationsversuche unternimmt, Baldinis Verhalten zu kontrollieren. Später kann Grenouille den großen Baldini davon überzeugen, dass er sofort eine Gelegenheit bekommt, seine Behauptung zu beweisen. Dies bringt Baldini kurzerhand dazu, Grenouille zu erwerben und von seinem Talent zu profitieren.

»So!« sagte Baldini endlich und trat zur Seite. »Hier ist alles aufgereiht, was du für dein - nennen wir es freundlicherweise >Experiment< benötigst.« P. S. 98.

Aus alledem ergibt sich, dass die direkte Rede in Süskinds Roman eine relevante Funktion hat, die vom Protagonisten eingesetzten Abwehrmechanismen hervorzurufen und vor dem Leser zu entfalten.

3.3 Die indirekte Rede

Es besteht Konsens darüber, dass die indirekte Rede als eine Form der Figurenrede betrachtet wird, die nur den Inhalt der Originaläußerung zum Ausdruck bringt. Der Erzähler zitiert nicht, sondern reflektiert oder erzählt die Personenrede. Er kann die Rede im Wortlaut übermitteln, häufiger jedoch wird er sie zusammenfassend verkürzen und nur besonders auffallende Wendungen hervorheben. Diese Form verlangt eine vollständige grammatische Form, aber keine Anführungszeichen. Im Gegensatz zur direkten Rede fügt sich die indirekte Rede in den Erzählfluss ein und ihr Tempo kann nach dem Erzähler verändert werden. Andererseits ist ihre Intensität geringer. Die grammatische Verschiebung in den Konjunktiv und die dritte Person schafft eine Distanzierung zwischen dem Erzähler und dem erzählten Geschehen sowie der Personenrede. (Vogt, 1998, S. 153) Da die indirekte Rede eine Vorgehensweise impliziert und die Ausdrucksseite der Aussage nicht nachbildet, sondern ein semantisches Äquivalent liefert, drückt die indirekte Rede keine Innensicht, weil der Erzähler recht die Verantwortung für die gesamte Äußerung trägt. Daher spricht der Erzähler aus einer Perspektive, die wahrscheinlich mit der Figurenrede nicht identisch ist oder die sinngemäß zusammengefasst wird. In der indirekten Rede tritt oft auch ein Unterton der Ungewissheit, Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Rede hervor. (Schlobinski, 1997, S. 142)

In Süskinds Roman „Das Parfum“ ist es bemerkenswert, dass es direkt und indirekt wiedergegebene Äußerungen oder Gedanken der handelnden Figuren gibt. Aber der größte Teil des Romans besteht aus Autorenrede, die für Beschreibung und Nacherzählung der Situation benutzt wird. Manchmal kommt auch die indirekte Rede

vor, wenn der Erzähler seine Figuren nicht direkt miteinander sprechen lässt, sondern das Gespräch wiedergibt. Daher werden keine Abwehrmechanismen durch die indirekte Rede dargestellt (Ehrenhöfer, 2010, S. 15). Das trifft für das folgende Zitat zu:

„ließ Grenouille seinen Anfall abebben und erzählte mit ruhiger werdender Stimme, dass er als Parfümeur eine berufsbedingt empfindliche Nase besitze und immer schon, besonders aber jetzt in der Zeit der Genesung, auf gewisse Parfums sehr heftig reagiere [...]“ P. S. 178.

3.4 Die Erlebte Rede

Da die Äußerungen nicht nur direkt und indirekt wiedergegeben, sondern auch in den narrativen Aussagen eingebettet werden, gibt es andere Erzählformen, die als Mittelstil vom Autor verwendet werden. Darunter steht die Erlebte Rede, die auch als eine Form der Rede- und Gedankenwiedergabe betrachtet wird. Im Grunde findet die erlebte Rede in der 3. Person statt. Diese Form findet im Grunde in literarischen Texten statt und dient einerseits der Darstellung von verbalen Äußerungen einer Figur, andererseits der Darstellung innerlich verbalisierter, bewusster Überlegungen eines Charakters. Das heißt, dass die von der betreffenden Figur laut ausgesprochene Sätze in der erlebten Rede und die nicht laut ausgesprochenen Formulierungen gleichermaßen dargestellt werden. Daneben verfügt die erlebte Rede über eine andere Funktion, wobei sie die psychischen Vorgänge versprachlichen kann. Auf diese Weise können die unbewussten seelischen Regungen der Figur herausgearbeitet wer-

den. (Jünke, 2003, S. 178) Der Erzähler schlüpft in eine Figur hinein, um deren innere Vorgänge eindrücklich wiederzugeben. Daher ist die erlebte Rede identisch mit dem Erzähltext. Von diesem unterscheidet sie, dass sie die Aussagen, Gedanken, Wahrnehmungen usw. nicht des Erzählers, sondern einer Figur ausdrückt. Ein anderes charakteristisches Merkmal für die erlebte Rede ist, dass das personale Präsens zum narratorialen epischen Präteritum und das personale Präteritum zum Plusquamperfekt verschoben wird. (Schmid, 2005, S. 201,202)

Obwohl es sehr typisch für den Roman ist, dass der Erzähler zwischen verschiedenen Erzählweisen wechselt, wird die erlebte Rede in Süskinds Roman „das Parfum“ ganz selten verwendet.

„Er hatte den Kerl nie gemocht, nie, jetzt konnte er es sich endlich eingestehen. Die ganze Zeit, die er ihn unter seinem Dach beherbergt und ausgeplündert hatte, war ihm nicht wohl gewesen. Ihm war zumute gewesen wie einem unbescholtenen Menschen, der zum ersten Mal etwas Verbotenes tut, [...]“ P. S. 135.

Im oben erwähnten Zitat erlebt der Erzähler die Ereignisse fiktiv mit und referiert die beobachtete oder in Erfahrung gebrachte Geschehen in einem kontinuierlichen Zusammenhang. Dann schreibt er aus dem Bewusstsein der Wahrnehmung seiner Figur heraus. Bemerkenswert ist auch die kritische Distanz des Erzählers zu seiner Figur. Hierbei beschreibt der Erzählerbericht meist die Außensicht, d.

h. die Ereignisse, Figuren, Räume usw. Die erlebte Rede beschreibt nur die Innensicht, Gefühle und Überlegungen der Figur. Die innerlichen Gefühle, die Baldini für Grenouille beherrschen, werden überaus deutlich vor dem Leser entfaltet. In diesem Roman wird kein Abwehrmechanismus deutlich ins Bewusstsein gerufen. (Ehrenhöfer, 2010, S. 15)

3.5 Der innere Monolog

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist der innerliche Monolog von Arthur Schnitzler verwendet. In seinem literarischen Werk Fräulein Else benutzt er diese Erzählform, um die inneren Konflikte, Stimmungen und Bewusstseinszustände des Romanhelden zu kennzeichnen. Manchmal gibt es überhaupt keinen Erzählvorgang mehr, kein Ereignis, sondern nur mehr eine Aneinanderreihung von Reflexionen in kurzen Ausrufen des Gemüts. Der innere Monolog ist eine der neu entwickelten Techniken der direkten Wiedergabe, die die stummen Gedanken- und Gefühlsprozesse und den Innenraum des Bewusstseins einer Person in der 1. Person Singular und der Gegenwart darstellt. Traditionellerweise kann der Leser durch eine bestimmte Formel (wie z. B.: er sagte dich selber oder er dachte) nahezu alles über das Ich des Protagonisten und die innerlichen Konflikte erfahren. Der innere Monolog hingegen entwickelt sich erst viel später zur aufkommenden Psychoanalyse, da er sich eingehend mit dem Inneren und dem Seelenleben des Menschen befasst. (Hilsobs, 2006, S. 4) Bei Süskinds Roman verwendet der Autor verschiedene Formen der Personenrede. Er verzichtet aber auf erzählerische Mittel wie z. B. den inneren Monolog.

4. Zeit- und Raumstrukturen des Mordes und der psychischen Abwehr

Bei Untersuchung eines literarischen Textes ist es von großer Bedeutung, einen Blick auf besondere Aspekte im Text zu richten, z. B. die Gestaltung von Ort und Zeit. Die Beschäftigung mit diesen Aspekten trägt auffällig dazu bei, den Text besser zu verstehen. Im Fall der fiktionalen Erzählung setzt der Autor den Erzähler in zeitliches und räumliches Verhältnis zur erzählten Geschichte, das explizit über Auswirkungen auf die Subjekte des Erzählinhalts verfügen. Dabei sind Zeit- und Raumstrukturen vom Ornament zum Handlungsträger geworden. Zunächst wird der Unterschied zwischen Erzählzeit und erzählte Zeit sowie das Verhältnis von Zeit zu der psychischen Abwehr in den behandelten literarischen Texten dargestellt. Im Anschluss daran folgt eine Erläuterung der Ortstrukturen und ihrer Auswirkung auf die Verhaltensweise des Protagonisten.

4.1 Zeitdarstellung der psychischen Abwehr

Die Analyse der Zeitstruktur einer Erzählung ist im Wesentlichen die Untersuchung der Beziehungen zwischen Zeit und Geschichte. Laut Genette wird die Zeitstruktur in drei Kategorien unterteilt: Ordnung, Dauer und Frequenz. Wie jedes Geschehen ist der Akt des Erzählens selbst ein zeitliches Phänomen. Das Erzählen bedeutet immer ein Erzählen von etwas, das mittelbar erfolgt und als ein Gattungsmerkmal der Erzählung betrachtet werden kann. Daraufhin gibt es Leitfragen für Analyse der Zeitverhältnisse in einer Erzählung, die dazu beitragen, die Innenwelt der Figuren deutlich zu zeigen. Die drei Fragen: In welcher Reihenfolge? Wie lange? und Wie oft? systematisieren das Verhältnis zwischen der Zeit der erzählten Geschichte und der Zeit der Erzählung. (Martinez & Scheffel, 1999,

S. 15)

4.2 Ordnung

Die Ereignisse einer Geschichte oder Handlung können zeitlich geordnet, chronologisch erzählt werden. Geschichten können in einer kontinuierlicheren Reihenfolge der Ereignisse, die dem natürlichen Zeitablauf nachgebildet ist, gestaltet sein. Das chronologische Erzählverfahren gestaltet die Reihenfolge beim Erzählen so, dass die Ereignisse in ihrem logischen zeitlichen Nacheinander erzählt werden, wie sie im natürlichen oder wirklichen Zeitablauf sind, an den der Leser denkt oder den der Leser für wahr und richtig hält. Betrachtet man unter dieser Voraussetzung die Ordnung von Erzählzeit und erzählter Zeit in verschiedenen Erzählungen, so wird schnell deutlich, dass die Abfolge eines Geschehens in der Zeit und die Abfolge seiner Darstellung im Rahmen der Erzählung durchaus nicht immer übereinstimmen. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 33,34)

Die chronologische Ordnung kann aber in einer Erzählung umgestellt und etwa durchgängig umgekehrt werden. Da werden die Ereignisse der Geschichte nicht chronologisch oder anachronisch gestaltet. Manchmal verfügt Darstellung der Erzählung über zeitliche Verdrehungen in einer Handlung oder Basiserzählung. Da liegt in der Erzählung vor, was Lämmert eine Rückwendung und Genette eine Analepse nennt. Im Vergleich dazu kann der Rezipient eine Vorausdeutung oder Prolepse (Genette) begegnen. Daher tritt eine Anachronie in zwei grundsätzlich verschiedenen Formen auf: In der Form der Analepse wird ein Ereignis nachträglich dargestellt, das zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung schon erreicht hat. In der Form der Prolepse wird ein noch in der Zukunft liegendes Ereignis erzählt, das zu einem späteren Zeit-

punkt des Geschehens stattfindet als dem, den die Erzählung und der narrative Diskurs gerade erreicht haben. So bilden Analepse und Prolepse die beiden möglichen Formen der Anachronie. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 32) Die Frage, zu welchen Erzählzwecken die jeweiligen technischen Mittel eingesetzt werden, soll im Vordergrund stehen. Darüber hinaus wird explizit dargestellt, inwieweit Arten und Funktionen der Anachronien (Rückwendungen und Vorausdeutungen) auf die vorliegenden Romane übertragen werden können. In Süskinds Roman werden die Umstände als Vorgeschichte und auch Beweggrund für Grenouilles Verhalten durch die aufbauende Rückwendung markant erzählt. Das zeigt dem Rezipienten, warum Grenouille verschiedene Abwehrmechanismen wie Kompensation und Rationalisierung verwendet. (Feldmann, 2011, S. 41)

„Er hatte den Kerl nie gemocht, nie, jetzt konnte er es sich endlich eingestehen. Die ganze Zeit, die er ihn unter seinem Dach beherbergt und ausgeplündert hatte, war ihm nicht wohl gewesen.“ P. S. 135.

Diese kompletive Analepse holt Nebenhandlungen nach und dient ebenfalls der Figurencharakterisierung. Meistens wird ein Typ von Analepse eingesetzt, was nach Lämmert als auflösend bezeichnet wird. Er findet nicht am Anfang statt, sondern in aller Regel am Ende einer Erzählung, und mit seiner Hilfe wird ein bis dahin lückenhaft erzähltes Geschehen ergänzt, so dass sich aufklärt, was bislang unverständlich war. Damit wird ein neuer Verstehenshorizont eröffnet, vor dessen Hintergrund des Protagonisten oder anderen Figuren plötzlich in einem neuen Licht erscheint. Dieser Form der

Analepse begegnet man in den Kriminalromanen am Ende der Erzählung. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 36)

In Süskinds Roman wird wider Erwarten diese Form der Rückwendung im Mittelteil verwendet. Das letzte Zitat zeigt das schlechte Gewissen von Baldini, dem man nie auf die Schliche kommt. Tatsächlich ist Baldini in all den vergangenen Jahren von unangenehmer Vorstellung verfolgt; niemals hat er diesen Kerl geliebt, er hat ihm noch nie die Hand gegeben. Er vermeidet überhaupt immer, Grenouille zu berühren, obwohl Grenouille ihn reich macht, sodass er, Baldini, die schweren Gold- und Silbermünzen in seinen Geldschrank nicht zählen könnte. (Mair, 2015, S. 377)

Die Innenwelt des Protagonisten ist weitgehend durch die Prolepse ausgestaltet und transportiert. Die Geschichte des Protagonisten beginnt vor seiner Geburt. Zunächst wird jene Entwicklung angedeutet, die der Protagonist im weiteren Verlauf des Romans durchlebt. Da wird er als ein brutaler Mensch wie Bonaparte und Fouché abgebildet, dessen Handeln mit Abscheu erfüllt. So entsteht schon vor der Geburt von Jean-Baptiste Grenouille ein unauslöschlicher Eindruck, der sich im weiteren Handlungsverlauf bei allen Menschen entwickelt. Dabei kann sich Grenouilles Persönlichkeit nur schwer in die Gesellschaft eingliedern, was seine Psyche und Reaktion negativ beeinflusst. Bewusst und unbewusst beginnt Grenouille die Abwehrmechanismen, je nach der Situation, einzusetzen. (Hinz, 2015, S. 5)

*„Er hieß Jean-Baptiste Grenouille,
und wenn sein Name im Gegensatz zu
den Namen anderer genialer Scheu-*

sale, wie etwa de Sades, Saint-Justs, Fouches, Bonapartes usw., heute in Vergessenheit geraten ist, so sicher nicht deshalb, weil Grenouille diesen berühmteren Finsternägern an Selbstüberhebung, Menschenverachtung, Immoralität, kurz an Gottlosigkeit nachgestanden hätte, sondern weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterlässt: auf das flüchtige Reich der Gerüche.“ P. S. 4.

Die Achronie wird ebenfalls in Süskinds Roman explizit dargestellt und spielt eine markante Rolle bei der Darstellung der Abwehrmechanismen trotz der Unklarheit ihrer zeitlichen Relation zu den anderen Handlungssequenzen des Erzähltextes. In der Erzählung wird die deskriptive Technik bei Beschreibung des Protagonisten und einiger Handlungen in Anspruch genommen. Als Beispiel dafür ist die Szene als Grenouille der Wind einen fabelhaften Duft zuträgt. Über sechs Seiten lang wird detaillierte Beschreibung des rothaarigen Mädchens, Quelle dieses Duftes, und Auswirkung seines Duftes auf ihn gezeigt. Inwieweit dieser unwiderstehliche Duft eine starke Anziehungskraft auf ihn und seine Innere ausübt, wird überaus deutlich dargestellt. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 37)

„Für einen Moment war er so verwirrt, dass er tatsächlich dachte, er habe in seinem Leben noch nie etwas so Schönes gesehen wie dieses Mäd-

chen. [...] Er meinte natürlich, er habe noch nie so etwas Schönes gerochen. [...] und die Verbindung all dieser Komponenten ergab ein Parfum so reich, 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. [...]“ P. S. 51,52.

Aus seiner Freude an dieses fabelhafte Parfum ergibt sich, dass er unbewusst ein taktisch seltsames Verhalten zeigt. Wenn er ein banges Gefühl bekommt, dass er diese reine Schönheit des Duftes nicht besitzen könnte, beschließt er, den Duft mit Gewalt zu gewinnen. Eintreten des rothaarigen Mädchens (oder Duft dieses Mädchens) in den Handlungsverlauf und die ausführliche Beschreibung seines Duftes zeigen keine zeitliche Einordnung eines Ereignisses; die Kompensation als Abwehrmechanismus ist aber dadurch herauskristallisiert.

„Für Grenouille stand fest, dass ohne den Besitz des Duftes sein Leben keinen Sinn mehr hatte.“ P. S. 52.

Diese Szene oder Auftreten des faszinierenden Duftes des rothaarigen Mädchens bringt Grenouille dazu, sein Leben beurteilen zu beginnen und tiefe Empörung über sein Bild in den Augen der Gesellschaft hervorzurufen. Von seiner Geburt an wird Grenouille von allen vermieden, als ob er ein Scheusal wäre. Dass ein geruchloser

Mensch großen Abscheu bei allen, die ihm begegnen, erregt, manifestiert Grenouilles Motive zur Verwendung der Kompensation als Abwehrverhalten.

„Jetzt wurde ihm klar, weshalb er so zäh und verbissen am Leben hing: Er musste ein Schöpfer von Düften sein. Und nicht nur irgendeiner. Sondern der größte Parfumeuer aller Zeiten.“ P. S. 55.

4.3 Die Dauer

Furchtbarer ist hier die Beobachtung, dass eine Erzählung durchaus ohne Anachronien auskommen kann, nicht ohne Veränderung der Erzählgeschwindigkeit. Daher ist die zeitliche Dauer in einer Erzählung in der Regel ein wichtiges Element des Geschehens. Bei der Zeitdarstellung muss deshalb allerdings die unterschiedlichen Sprechgeschwindigkeiten einzelner Sprecher sowie Gesprächspausen und mögliche Überschneidungen zwischen den einzelnen Äußerungen berücksichtigt werden. In Anlehnung an Genette und Lämmert gibt es fünf Grundformen der Erzählgeschwindigkeit denkbar, die als zeitdeckendes Erzählen (Szene), zeitdehnendes Erzählen (Dehnung), zeitraffendes Erzählen (Summary), Zeitsprung (Ellipse) und Pause bezeichnet werden können. Die Relation zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit ist wechselseitig gestaltet. Entweder ereignet sich viel in wenig Zeit, was man als Beschleunigung des Erzähltempo oder Zeitraffung oder Summary bezeichnet, oder es ereignet sich wenig in viel Zeit, was man als Retardation oder Zeitdehnung (Verlangsamung des Ablaufs) nennt. Wenn die erzählte Zeit mit der Erzählzeit übereinstimmt, handelt es sich um die Zeitdeckung oder

Szene. Da spielen sich die Ereignisse im Werk und in der Realität gleich schnell ab. Die metonymische Zeitkomprimierung und Zeitverschiebung haben bestimmt eine Auswirkung auf den Handlungsablauf. Daher wird diese falsche Zeit als Pseudo-Zeit bezeichnet. (Benz, 2013, S. 55)

Von Anfang an wird „Das Parfum“ in der Vergangenheitsform erzählt, was darauf hinweist, dass der Erzähler eine Geschichte erzählt, die schon lange geschehen ist, also von früher. Nur wenn die Figuren in direkte Rede zueinander sprechen, wird das Präsens benutzt. In diesem Roman findet sichtlich eine Zeitraffung statt, denn die erzählte Zeit von rund 29 Jahren, also von Grenouilles Geburt bis zu seinem Tode, übertrifft in höchstem Maße die Erzählzeit. Bezüglich der frühkindlichen Geschichte von Grenouille erscheint hier eine starke Zeitraffung (Summary), welche zur Zeitebene zählt. So wird ein hohes Ausmaß an Geschichte in relativ kurzer Zeit erzählt. Die psychischen Abwehrverhalten, die währenddessen bei dem Protagonisten entwickelt sind oder von ihm eingesetzt werden, werden implizit dargestellt. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 40)

*„Zur gleichen Zeit schlief auch der äußere Grenouille auf seiner Pferde-
decke ein. Und sein Schlaf war ebenso
abgrundtief wie der des inneren
Grenouille, [...] Als er aufwachte al-
lerdings, wachte er nicht auf im pur-
purnen Salon [...], sondern einzig und
allein im Steinverlies am Ende des Tun-
nels auf dem harten Boden in der Fin-
sternis. [...] Er musste seinen Körper*

jetzt ganz still halten, ganz still, wie ein Gefäß, das von zuviel Bewegung überzuschwappen droht. [...] Und plötzlich fiel die Einsamkeit wie eine schwarze Spiegelfläche über sein Gemüt. Er schloss die Augen. So ging es Tag für Tag, Woche für Woche, Monat für Monat. So ging es sieben ganze Jahre lang.“ P. S. 159,160, 161.

Diese summarische Textpassage über Grenouilles Aufenthalt auf dem Berg ermöglicht hier die Überleitung zur Verwendung der Isolierung als Abwehrverhalten in dieser Lebensphase und stellt auch sukzessive Entwicklung dieses Abwehrmechanismus dar. Die Raffung umfasst in diesem Fall einen zunehmend größeren Zeitraum; viele Jahre werden in wenigen Zeilen zusammengefasst. Wichtig ist aber der Fakt, dass Grenouille diesen steten Wechsel oder Entwicklung durchmacht, die durch Anwendung dieser Zeitraffung deutlich ist. (Hinz, 2015, S. 7)

Zeitdeckung

In einigen Szenen herrscht jedoch Zeitdeckung, in der die Zeit eigentlich abgestimmt dargestellt wird. Teilweise werden diese Szenen mit Adjektiven ausgeprägt, die das Zeitgefühl nicht beeinflussen. Wenn der Leser einen Satz des Erzählers liest, passiert auch die gerade erzählte Handlung in den genau gleichen Sekunden. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 41)

„Er ging langsam auf das Mädchen zu, immer näher, trat unter das

Vordach und blieb einen Schritt hinter ihr stehen. Sie hörte ihn nicht. Sie hatte rote Haare und trug ein graues Kleid ohne Ärmel. Ihre Arme waren sehr weiß und ihre Hände gelb vom Saft der aufgeschnittenen Mirabellen. Grenouille stand über sie gebeugt und sog ihren Duft jetzt völlig unvermischt ein.“ P. S. 52

Der Erzähler in Süskinds Roman schildert weitgehend, zeitdeckend und überwiegend in Form einer szenischen Darstellung den zauberhaften Duft des rothaarigen Mädchens, des ersten Opfers, und alle Aufregungen von Grenouille, sobald er das Parfum des Mädchens gerochen hat. Alles, was er selbst in seinem Innern an Geruchsgebäuden spielerisch erschafft, verkommt zu reiner Sinnlosigkeit. Der betörende Duft des Mädchens bringt ihn dazu, diesen Duft gierig zu besitzen, um seinen Mangel zu kompensieren. Der Erzähler versucht ebenfalls, sämtliche inneren und äußeren Vorgänge in linearer zeitlicher Reihenfolge Moment für Moment in allen Einzelheiten niederzuschreiben. Durch die zeitdeckende Darstellung soll die Geschichte realistischer wirken, da der Leser die Möglichkeit hat, sich besser in die Situation hineinzusetzen. Er kann auch die ganze Szene der Mordtat miterleben, was in auffälliger Weise Sympathie für das Opfer oder den Täter erregen kann. In Bezug auf die erste Mordtat wird die Kompensation als eingesetzter Abwehrmechanismus implizit entfaltet. Grenouilles Bedarf an diesen Duft tritt immer sichtbarer zutage. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 41)

Ellipse

Der rückkehrlose Sprung nach vorn ist natürlich keine Anachronie, sondern eine einfache Beschleunigung der Erzählung, die zur narratologischen Analyse von Erzähltexten verwendet und laut Ge-

nette als Ellipse bezeichnet wird. Ellipse ist in erster Linie eine inhaltliche Aussparung eines Ereignisses in der Geschichte durch die erzählerische Darstellung. Sie beeinflusst die Zeit einer Erzählung und deren Verhältnis zur Geschichte. Ellipsen können auch explizit oder implizit in der Erzählung aufgewiesen werden. Wenn sie durch eine ausdrückliche Mitteilung oder Ankündigung durch den Erzähler erwähnt wird, handelt es sich um eine explizite Zeitaussparung. Wird sie stillschweigend vorgenommen, handelt es sich um eine implizite Zeitaussparung. Zur Spannungssteigerung sind die Kriminalromane durch die ex- oder impliziten Ellipsen gekennzeichnet. In Süskinds Roman „das Parfum“ tritt eine Ellipse auf, wenn Grenouille von der Amme Jeanne Bussie, bei der er innerhalb ausgelassener Zeit gelebt hat, zu Pater Terrier gebracht wird. Im Vergleich zu den anderen erzählerischen Zeitebenen ist diese Form der Zeitverzerrung für die Handlung in diesem Roman weniger bedeutend; da wird auf den inneren Konflikt des Protagonisten verzichtet. Außerdem evoziert keine Abwehrmechanismen, die vom ihm verwendet werden. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 43)

„Einige Wochen später“ P. S. 11.

Die Zeitdehnung

Während wohl die meisten Erzählungen nicht ohne den Wechsel von zeitdeckendem und zeitraffendem Erzählen sowie verschiedene Zeitsprünge auskommt, stellen das zeitdehnende Erzählen und die Pause eher eine Ausnahme dar. Zeitdehnung liegt vor, wenn die für die Darstellung eines Ereignisses verwendete Erzählzeit deutlich länger ist, als die Zeit, die das Ereignis selbst beansprucht. Im Roman „das Parfum“ wird häufig Zeitsprünge und Zeitraffer benutzt, da er eine komplette Biographie enthält. Das betrifft vor allem den

ersten Teil, einem Zeitraum von ungefähr 18 Jahren, wie in diesem Beitrag gezeigt wird. Eine Zeitdehnung tritt aber nicht in Kraft, trotz der Tatsache, dass die Erzählzeit länger als die erzählte Zeit ist. (Micelli, 2014, S. 5)

Pause

Bei Genette ist die Pause insofern der Gegensatz zur Ellipse verstanden werden, wo der Zeitsprung das Erzähltempo maximal beschleunigt. Sie markiert nicht das Voranschreiten der Darstellung, dem kein Fortgang der dargestellten Handlungen korrespondiert. Dazu gehören längere eingeschobene Beschreibungen, Kommentare oder Reflexionen eines Erzählers, die nicht aus der Perspektive einer handelnden Figur erfolgen und die damit nicht in die Zeit der erzählten Geschichte eingebunden sind. In diesem Fall stehen die erzählte Zeit und die Geschichte still. (Martinez & Scheffel, 1999, S. 35)

Das liegt in Süskinds Roman vor, wenn ein Wechsel der Szenen durchgeführt wird oder wenn der Erzähler ein Bild oder einen Geruch beschreiben, reflektieren oder kommentieren will, während die restlichen Figuren in deutlicher Weise stillstehen. Der Schauplatz des Geschehens, bei dem Paris im 18. Jahrhundert beschrieben und die Geburtsstunde Grenouilles anschaulich dargelegt wird, ist eine Textpassage des Romans, die Genette eindeutig als deskriptive Pause bezeichnet. Es kann auch in „das Parfum“ vorkommen, dass zur Information des Lesers kompakte Beschreibungen von Dingen oder Gerüchen durch die Erzählinstanz gegeben werden, die in dem als Ausgangspunkt benutzten Augenblick der Geschichte keine der beteiligten Figuren wahrnehmen kann und die dementsprechend in jene Geschichte zeitlich nicht eintreten. (Korthals, 2003, S. 230,231)

„In den Gassen seitab der Rue Saint-Denis und der Rue Saint-Martin lebten die Menschen so dicht beieinander, [...] und die Luft unten am Boden wie in feuchten Kanälen stand und vor Gerüchen starrte. Es mischten sich Menschen- und Tiergerüche, Dunst von Essen und Krankheit, [...] Tausende und Abertausende von Gerüchen bildeten einen unsichtbaren Brei, der die Schluchten der Gassen anfüllte [...]. Die Menschen, die dort lebten, rochen in diesem Brei nichts Besonderes mehr; er war ja aus ihnen entstanden und hatte sie wieder und wieder durchtränkt, [...]. Grenouille aber roch alles wie zum ersten Mal. Und er roch nicht nur die Gesamtheit dieses Duftgemenges, sondern er spaltete es analytisch auf in seine kleinsten und entferntesten Teile und Teilchen. [...]“
P. S. 41,42.

In diesem Zitat wird auf keinen Fortgang des Geschehens hingewiesen, sondern vielmehr verlangsamt die Geschichte durch Beschreibung der Gerüche in den Gassen. Ferner zeigt diese deskriptive Pause ebenfalls Grenouilles außergewöhnliches Talent. Er schnuppert zum ersten Mal den Duft der großen Welt der Hauptstadt Paris. Da errichtet er sich seine eigene Geruchswelt, die er immer weiter ausbaut. Die deskriptive Pause dient insofern dazu, Entwicklung der weitreichenden Kompetenzen von Grenouille und seiner Innenwelt darzustellen. Dabei zieht er sich immer weiter in sich zurück und

meidet Menschenmengen. Diese Pause wird als Übergang zur Verwendung der Isolation als unbewusstes Abwehrverhalten betrachtet. Er wird sogar von den Menschen flüchtig wahrgenommen, da er keinen eignen Geruch besitzt.

4.4 Raumstrukturen der psychischen Abwehr

Der Raum im literarischen Text ist meist ein erlebter Raum, in dem die Figuren etwas erleben. Ohne Raum ist keine Handlung vorstellbar, denn die erzählte Welt kann nur räumlich und zeitlich wahrgenommen werden. Manchmal gibt es auch einen gemessenen Raum, wenn mit Hilfe geographischer Anweisungen eine Orientierung gegeben wird, z. B. bei Grenouilles Reise in „das Parfum“ wird der Raum neben der Verhaltensweise geschildert. Raumbeschreibungen, die vom Erzähler eingesetzt werden, dienen dazu, die Gesamtlage des Textes und die Korrelation zwischen dem Protagonisten und Raum zu strukturieren. Da beim Lesen Raum und Handlung zunächst nicht getrennt werden, ist es von großer Bedeutung, bei der Textanalyse diesen Erzählaspekt Raum weitgehend zu behandeln, ihn aus dem Handlungszusammenhang herauszulösen, um seine Bedeutung und Einflüsse zu erfassen. (Bronfen, 1986, S. 2)

Jeder Raum weist daher auf eine grundsätzliche Bedeutung im literarischen Text hin, die der Leser aus der gelebten Realität kennt, denn jeder Text verarbeitet Erfahrungen, Ängste, Emotionen usw. aus der Realität und organisiert sie zu einer eigenen Welt, der Welt des Textes. Dabei stehen generell folgende Fragen im Mittelpunkt: Wie wird Raum in Süskinds Roman „das Parfum“ konstruiert oder dargestellt? Welches Verhältnis herrscht zwischen dem konstruierten Raum und den eingesetzten Abwehrmechanismen? Welche raumbezogenen Informationen werden explizit gegeben, um

verschiedene Abwehrverhalten zu erhellen? Um diese Fragen auf den Grund zu gehen, muss die Bedeutung der Raumdarstellung zunächst herausgearbeitet werden. Dem Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie zufolge (Nünning, 2016, S. 558) kann literarische Raumdarstellung als ein Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Schauplätzen, Landschaft und Gegenständen verstanden werden. Dies führt zweifellos dazu, dass der Raum nicht nur als ein Hintergrundbild für das Auftreten der Figuren und die Entwicklung der Handlung betrachtet werden kann. Der Raum erscheint außerdem als sozialer Handlungsraum, der erst durch Kommunikation, Bewegung und Aktionen der Figuren sowie durch deren Auftreten und Anordnung konstituiert wird. (Berzeviczy, Bognár, & Lőkös, 2009, S. 49) Der Raum kann sich auch mit der inneren Stimmung des Menschen ändern. Das Leben des Menschen wird immer und notwendig durch sein Verhalten zu einem umgebenden Raum bestimmt. Aus diesen Worten geht folgendes hervor, dass es ein markantes Verhältnis zwischen dem Menschen und dem Raum gibt. Die Psychoanalyse legt die Hintergründe dieses Verhältnisses plausibel bloß und zeigt, dass der Raum zum Wesen des Menschen gehört. (Berzeviczy, Bognár, & Lőkös, 2009, S. 50)

In Süskinds Roman hat der Raum eine tief psychische Dimension, wobei er dem Protagonisten Schutz und Sicherheit bietet. In diesem Fall handelt es sich allerdings um einen speziellen Raum, nämlich um eine Höhle im Zentralmassiv (ein Gebirge in der Mitte des südlichen Frankreich). Diese ist für Grenouille auf seiner Flucht vor den Menschen und ihren Gerüchten die einzige Erlösung. Dieser Raum ist kein Punkt, den Grenouille von außen betrachten könnte, sondern er fühlt sich in Einheit mit ihm. Die eigentümliche Gefangenschaft,

die sich aus dem Fehlen jeglicher Gerüche dieses Orts und der daraus resultierenden Orientierungslosigkeit des Protagonisten ergibt, erschreckt diesen nicht. Auf dem Gipfel eines zweitausend Meter hohen Vulkans fühlt sich Grenouille geborgen; da verkriecht er sich in einen natürlichen Stollen, zu dessen Ende weder Tageslicht noch ein Geräusch vordringen kann. Das ist der einsamste Punkt in Frankreich, wo sich der Protagonist so wohl wie noch nie zuvor in seinem Leben. In der Enge dieses Raumes empfindet Grenouille ein Gefühl vollkommener Freiheit. Die Einsamkeit in diesem Stollen bekräftigt seine Gefühle der inneren Isolierung. Er gibt sich voll und ganz dem Gefühl hin. An diesem Ort findet er die nötige Ruhe, um seine Gedanken schweifen zu lassen. Grenouille erschafft sich aus dieser Höhle eine andere Welt, eine neue Realität. Sie ist der Eingang zu seinem Seelentheater. Da wird der Stollen zu einer Anschauung, einem Medium, in dem er von einem Sich-befindet sprechen kann. (Intelmann, 2004, S. 236)

„Nahe der Wasserstelle entdeckte er einen natürlichen Stollen, der in vielen engen Windungen in das Innere des Berges führte, bis er nach etwa dreißig Metern an einer Verschüttung endete. Dort, am Ende des Stollens, war es so eng [...]“ P. S. 148.

In einer anderen Textstelle wird der Ort, wo Grenouille geboren ist, explizit gezeigt. Jean-Baptiste Grenouille ist in dem stinkendsten Ort Frankreichs geboren, an dem der Gestank ganz besonders unerträglich herrscht. Hierher werden die Toten des Krankenhauses seit achthundert Jahren verbracht. Da liegt am allerstinkendsten Ort

des gesamten Königreichs eine Fischbude, wo es wie Verwesungsbrodem stinkt. An den bereits beschriebenen Ort bringt Grenouilles Mutter die eklige Geburt hinter sich. Im Vergleich zu dieser deskriptiven Szene erscheint Grenouille im Roman als geruchloser Mensch. Das Fehlen des eigenen Geruchs fällt ihm anfangs nie auf. In der geruchsneutralen Höhle ist der Protagonist in der Lage, diese Wahrheit herauszufinden. Rasch beginnt er die Fakten, warum er längst von allen vernachlässigt ist, zusammenzustellen. Überall wäre Grenouille nie beinahe an seinem eigenen Geruch, den die anderen Menschen und er selbst nur als Nebel wahrnehmen oder nicht riechen können. Daraufhin wird er gezwungen, auf die eigene Unvollständigkeit zu reagieren. Nach der Erkenntnis, dass er sich selbst nicht riechen kann, wird der Stollen zur Bedrohung. Nun reagiert der Protagonist auf die darin herrschende Enge mit erneuter Rückkehr in die Welt, die er vor sieben Jahren auf einem Berg zurückgezogen hat, um seinen Mangel zu kompensieren. (Iten, 2021, S. 22)

„Er, Jean-Baptiste Grenouille, geboren ohne Geruch am stinkendsten Ort der Welt, stammend aus Abfall, Kot und Verwesung, aufgewachsen ohne Liebe, lebend ohne warme menschliche Seele einzig aus Widerborstigkeit [...] ein Scheusal innen wie außen - er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen. Was heißt beliebt! Geliebt! Verehrt! Vergöttert! Er hatte die prometheische Tat vollbracht.“ P. S. 289.

Aus alledem ergibt sich, dass Raumdarstellung im Roman dazu

beiträgt, einige Abwehrmechanismen, die vom Protagonisten eingesetzt werden, anzudeuten. In diesem Fall unterstützt der Raum die Aussage der Handlung und verstärkt das Gefühl der Isolierung bei dem Protagonisten. Im zweiten Zitat wird teilweise auf den dargestellten Raum gefußt, um einen anderen Abwehrmechanismus, nämlich Kompensierung, auszuzeichnen.

5. Ergebnisse und Schlussfolgerung

In diesem Beitrag werden einige Aspekte der literarischen Darstellung in Süskinds Roman „das Parfum“ dargestellt. Der erste Aspekt bezieht sich auf die Erzählstimme, die zweifellos Spuren hinterlässt und die Beziehungen der literarischen Figuren zueinander verdeutlichen kann. In „Das Parfum“ verwendet der Autor die Vergangenheitsform, die in Analogie zu vielen Romanen steht. Unter Berücksichtigung der Verwandtschaft zwischen Dichtung und Literatur, die auf die gleiche Art wie Phantasien und Tagträume entstehen, hat diese Zeitform eine tiefe Bedeutung. Ein aktuelles Ereignis ruft die Erinnerung an vergangene Erlebnisse wach, von denen ein gegenwärtig vorhandener Wunsch ausgeht und sich in der Dichtung seine Erfüllung schafft. Deshalb hinterlässt Süskind beim Leser einen Eindruck, dass es in seinem literarischen Werk Spuren des gegenwärtigen Anlasses, der Erinnerung und der zukunftsorientierten Phantasie gibt. (Nies, 2005, S. 5) Als ein zentraler Aspekt bei der formalen Analyse literarischer Texte werden die Zeit- und Raumstrukturen betrachtet, wodurch man in Süskinds Roman wertvolle Erkenntnisse für die Interpretation der Texte gewinnt. Außerdem werden die literarisch dargestellten Abwehrmechanismen bemerkenswert hervorgehoben. In Bezug auf die Raumstrukturen erweist sich die Selektion der Signifikanten, die den Raum bezeichnen, als maßgeblich für die Konstituierung seiner Bedeutung. Mit Beschrei-

bung der Räume in diesem Roman werden Gefühle von Isolation, Kompensation oder Sicherheit überaus deutlich hervorgerufen. Diese raumbezogenen Gefühle sind Anzeichen für die eingesetzten Abwehrmechanismen des Protagonisten. Dadurch wird ein markanter Bezug zwischen den Abwehrverhalten und dem Handlungsverlauf hergestellt. (Reidel-Schrewe, 1992, S. 57)

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass die literarisch dargestellten Abwehrmechanismen als ein Phänomen angesehen werden können, das die meisten erzählerischen Werke betreffen können. Es handelt sich hierbei um einige Abwehrmechanismen, die immer stattfinden, wenn unangenehme Erlebnisse ins Unterbewusstsein abgelagert werden, weil nach Freud kein Vergessen existieren kann. Der Protagonist betrachtet diese Verhaltensweisen als Schutzmechanismus des Ichs, um bei gewissen Situationen nicht großen Schaden zu nehmen. Dieser Mechanismus kann jedoch möglicherweise zu andauernder Gefahr werden, wenn nicht mit großer Geschicklichkeit kontrolliert werden.

Literaturverzeichnis

Benz, Nadine: (Erzählte) Zeit des Wartens. Semantiken und Narrative eines temporalen Phänomens. V & R unipress Verlag. Göttingen. 2013.

Berner, Gerd: Die erzählte Wirklichkeit- Hilfsmittel zur Interpretation erzählender Texte. GRIN Verlag. München. 2011.

Berzeviczy, Klára; Bognár, Zsuzsa und Lókö, Péter: Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Frank & Timme GmbH Verlag. Berlin. 2009.

Bronfen, Elisabeth: Der literarische Raum. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1986.

Ehrenhöfer, Sandra: Anfang am Ende und Ende am Anfang. Über die narrativen Elemente von Patrick Süskinds und Tom Tykwers Das Parfum anhand des Vergleichs von Anfang/Ende in Roman und filmischer Adaptation. Seminararbeit. Universität Wien. Wien. 2010.

Feldmann, Charlotte: Narrative Techniken der Literatur und der Filmadaptionen. Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. diplom.de Verlag. Hamburg. 2011.

Hillebrand, Diana: Heute schon geschrieben? Die richtige Erzählperspektive: Mit Profitipps zum Bucherfolg. dot.books Verlag. München. 2014.

Hilsobs, Sarah: Der innere Monolog bei Arthur Schnitzlers Fräulein Else. Psychogramm eine Bewusstseinskrise. Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Mainz. 2006.

Hinz, Agnetha: Eine Geschichte über die gesellschaftliche Ausgrenzung eines Andersartigen? Patrick Süskinds „Das Parfum“ aus

der erzähltheoretischen Perspektive von Gérard Genette. GRIN Verlag. München. 2015.

Intelmann, Claudia: Der Raum in der Psychoanalyse. Inaugural-Dissertation. Ludwig-Maximilians-Universität. München. 2004.

Jeßing, Benedikt und Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. J. B. Metzler Verlag. Stuttgart. 2017.

Jünke, Claudia: Die Polyphonie der Diskurse: Formen narrativer Sprach- und Bewusstseinskritik in Gustave Flauberts Madame Bovary und L'éducation sentimentale. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg. 2003.

Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung- Typologie – Entwicklung. Springer-Verlag. Stuttgart. 2016.

Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung: Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Erich Schmidt Verlag. Berlin. 2003.

Mair, Meinhard: Erzähltextanalyse [German-language Edition]: Modelle, Kategorien, Parameter. ibidem Verlag. Stuttgart. 2015.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. C. H. Beck Verlag. München. 1999.

Micelli, Tamara: Eine vergleichende Analyse von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* und *Die Geschichte eines Mörders* und Tom Tykwers Verfilmung. Studienarbeit. GRIN Verlag. Saarland. 2014.

Neumann, Birgit: Erinnerung und Identität und Narration. Walter de Gruyter Verlag. Berlin. 2011.

Nies, Jesse: Psychoanalytische Literaturinterpretation Darstellung und Durchführung einer Methode. GRIN Verlag, 2005.

Nünning, Ansager: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 3. Auflage. J. B. Metzler Verlag. Stuttgart. 2004. S. 558.

Schega, Gabriele: „Fokalisierung“ und „Stimme“ im Erzählsystem Gérard Genettes: Kritik und Modellanalyse anhand von Thomas Manns „Felix Krull“. Frank & Timme GmbH Verlag. Berlin. 2019.

Schlobinski, Pater: Syntax des gesprochenen Deutsch. Westdeutscher Verlag. Opladen. 1997.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter Verlag. Berlin. 2005.

Schneider, Jost: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Aisthesis Verlag. Bielefeld. 1998.

Sönke Finner und Jan Rüggemeier: Methoden der neutestamentlichen Exegese. Eine Einführung für Studium und Lehre. A. Francke Verlag. Tübingen. 2016.

Ursula Reidel-Schrewe: Die Raumstruktur des narrativen Textes: Thomas Mann, «Der Zauberberg». Königshausen & Neumann, 1992.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden. 1998.

