Universität Wien

Name: Sandra Ehrenhöfer

Matrikelnummer: 0702093

Studienkennzahl: 317 A

E-Mail-Adresse: a0702093@unet.univie.ac.at

Seminararbeit

 „Anfang am Ende und Ende am Anfang. Über die narrativen

Elemente von Patrick Süßkinds und Tom Tykwers *Das Parfum* anhand des Vergleichs von Anfang/Ende in Roman und filmischer Adaptation“

Verfasserin

Ehrenhöfer Sandra

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317 A

Studienrichtung It. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Lehrveranstaltung: SE Seminar zu Theorien und Methoden der Theater-, Film- und Medienwissenschaft - Narrativität in Theater, Film und Medien

Nummer des SE: 170152

Lehrveranstaltungsleiterin: Britta Hartmann

Semester: SS 2010/Septemberblock

# Disposition

1. Theoretischer Teil Seite 3
2. Einleitung Seite 3

1.1. Literaturverfilmung Seite 3

1.2. Differenz: Literatur und Filmnarration Seite 3

1.3. Intermedialität Seite 4

1. Empirischer Teil Seite 5
2. Anfang und Ende im Vergleich Seite 5

1.1. Anfang und Ende im Roman Seite 5

1.2. Erzählformen von Patrick Süskind Seite 7

1.2. Anfang und Ende im Film Seite 9

1.4. Erzählformen von Tom Tykwer Seite 13

1. Der Erzähler Seite 13

1. Fazit/Ausblick Seite 16
2. Conclusio Seite 17
3. Quellenverzeichnis Seite 18

I. Theoretischer Teil

# Einleitung

Im Jahre 1985 erschien der Roman *Das Parfum* von Patrick Süskind. Von der Presse hoch

gelobt, war er jahrelang auf Bestsellerlisten (nicht nur in Deutschland) zu finden. Er wurde in

46 Sprachen übersetzt und mit über 15 Millionen Exemplaren verkauft. Solch ein erfolgreiches Buch schrie förmlich danach verfilmt zu werden. Süskind wehrte sich lange Zeit sein Drehbuch frei zu geben.Ridley Scott, Tim Burton, Steven Spielberg zeigten neben Bernd Eichinger Interesse an der Verfilmung. 2001 erhält Eichinger endlich die Rechte an *Das Parfum*. Aufgrund der Beliebtheit des Romans, wurde die Verfilmung des Stoffes ungeduldig erwartet.

* 1. Literaturverfilmung

Die Bezeichnung Literaturverfilmung hat in der Forschungsgeschichte schon immer Probleme hervorgerufen. Für die Analyse des Prozesses der Neubearbeitung von Literatur im Film werden die Termini **Transformation** und **Adaption** als gängige Ausdrücke verwendet.[[1]](#footnote-1) Man muss hier, so Albersmeier, aber von „filmischen Adaptionen literarischer Texte“ sprechen.[[2]](#footnote-2) Boris Eichenbaum spricht in Bezug auf das Phänomen der Literaturverfilmung davon, dass dies keine Inszenierung oder Illustration sei, sondern „eine Übersetzung in ein anderes Medium, dem der Filmsprache“.[[3]](#footnote-3) Da sich aber Film- und Literatursprache in vielfacher Hinsicht unterscheiden, muss demgemäß eine adäquate Basis geschaffen werden, auf der man die literarische Vorlage mit der filmischen Neubearbeitung in Bezug setzen kann.

* 1. Differenz: Literatur und Film

Die beiden auffälligsten Gemeinsamkeiten von Roman und Film sind nach Siegfried Kracauer das **Streben nach Endlosigkeit** und nach der **Darstellung des Lebens in seiner Fülle**. [[4]](#footnote-4) Und diese zwei Kriterien machen den Roman als Vorlage für den Film so attraktiv. Jedoch müssen diese Medien unbedingt differenziert werden. Stützend auf Kracauers Theorie weist der Roman vier strukturelle Eigenschaften auf, die die Übertragung auf den Film schwierig gestalten. Da wären Zeit, Tempo, Raum und Gesichtswinkel. Dem Film stehen im Hinblick auf die Darstellung der Zeit weniger Möglichkeiten offen als dem Roman. Auch das Innenleben der Figuren, ihre Gedanken und Gefühlsschwankungen können durch spezielle sprachliche Ausdrucksformen leichter dargestellt werden als auf Zelluloidstreifen. Ein weiteres zu überwindendes Hindernis stellt die Sprache dar. Die Sprache des Films unterscheidet sich von der Sprache der Literatur vor allem durch die Überlieferung mit Bildern, jene aber vermittelt ausschließlich mit Wörtern die Botschaft. In *Die Verfilmung Zweier Bestseller* spricht Katharina Florian ebenfalls dieses Thema an und betont die eigene filmsprachliche Struktur, die sich aus Bild, Sprache und Ton zusammensetzt. [[5]](#footnote-5) All diese Unterschiede und Schwierigkeiten müssen bei der Beschäftigung mit einer literarischen Adaption, wie es *Das Parfum* von Tom Tykwer ist, berücksichtigt werden.

* 1. Intermedialität

Erkenntnisse über die vielfältigen Relationen von Medien sind von entscheidender Bedeutung für die Erfassung von Strukturen und Funktionsweisen eines Medium, das immer in differenziertes Mediensystem eingebettet ist. So formuliert Silvia Kling die Einleitung zum Thema ‚Intermedialität als Forschungsgegenstand der Medienwissenschaft’ in ihrem Werk *Filmologie und Intermedialität*.[[6]](#footnote-6) In den folgenden Abschnitten möchte ich mich auf diese Niederschrift der Intermedialität beziehen. Die verschiedenen Aspekte, die die Beziehungen zwischen den Medien definieren, versucht die Intermedialitätsforschung in Bezug auf Übergriffe der Einzelmedien zu erkunden. Thematisiert werden dabei konkret all jene Brüche und Wechselbeziehungen zwischen den Medien, die historische Formen und Gattungen verändern und neue intermediale Dispositive entwickeln. Der bei medialen Beziehungen mit Interaktionen verschiedener Medien verbundene „Medienwechsel“ bildet, so Kling, häufig den Schwerpunkt bei der Diskussion intermedialer Prozesse (vgl. Texttransfer).[[7]](#footnote-7) Hier wird die Übertragung von Inhalten und Themen des einen Mediums in Repräsentationsformen anderer Zeichensysteme erkundet. Dazu vergleichend führe ich das Beispiel vom Übergang der Literatur zum Film an, wie es auch bei der folgenden Arbeit der Fall ist. Hinsichtlich dieser Intermedialität ist bei einer Bezugnahme (Film- Literatur) von der Notwendigkeit der Übersetzung in das andere Medium auszugehen, um dort überhaupt „zitierfähig“ zu sein.[[8]](#footnote-8) Bei einer Literaturverfilmung wird deshalb nicht der Roman zum Film, sondern es wird eine literarische Geschichte entsprechend filmisch erzählt. Folglich existieren dann zwei verschieden mediale Formen dieser Erzählung. Eben wegen diesem Unterschied der beiden Medien im Erzählen wird erst die Relation der Beiden möglich. Intermediale Relationen charakterisieren demzufolge Formen der Reflexion von Medien in andere Medien. Bei einer derartigen intermedialen Analyse steht die Frage im Vordergrund, wie in einem Medium auf narrative Methoden oder formale Verfahren anderer Medien verwiesen wird und wie ein Medium in einem anderen realisiert, nachgeformt oder reflektiert wird. In Bezug auf Film und Literatur führt Joachim Paech in *Paradoxien* *der Auflösung und Intermedialität* an, dass eine intermediale Beziehung nicht zwischen den „Medien ihrer Formen des Erzählens“, sondern vielmehr zwischen „Medien literarischen und filmischen Erzählens“ aufzubauen ist.[[9]](#footnote-9) Im Kommenden werde ich nun versuchen, einige Punkte der intermedialen Bezüge zwischen Romanvorlage und Verfilmung herausfiltern und vergleichen und auf Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Buches eingehen (Darstellung der Gerüche, des Protagonisten usw.).

II. Empirischer Teil

1. Anfang und Ende im Vergleich
	1. Anfang und Ende im Roman

Süskind lässt seinen Roman mit der Beschreibung des Ortes beginnen, laut der sich der Leser

im Frankreich des 18. Jahrhunderts befindet. Und genau an diesem Schauplatz spielte sich die

Geschichte des Jean-Baptiste Grenouille ab, der gleich zu Beginn eingeführt wird als eines

der genialen Scheusale dieser Zeit. Vergessen geraten sei seine Name nur, weil er keine

Spuren hinterlassen habe, da dieser sich mit dem flüchtigen ,,Reich der Gerüche“ befasst

habe.[[10]](#footnote-10) Nachdem der Erzähler dies geklärt hat, lässt er eine ausführliche sowohl bildliche als auch olfaktorische Beschreibungen des Paris′ in beschriebener Zeit folgen.

„Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck; [...] Und natürlich war in Paris der Gestank am größten, denn Paris war die größte Stadt Frankreichs.“ [[11]](#footnote-11)

Somit lässt sich der Anfang des ersten Kapitels des Buches als Vorgeschichte und Ouvertüre zugleich charakterisieren.[[12]](#footnote-12) Filmphilologisch gesehen, verwendet der Erzähler hier zur Einführung eine Totale, die auf jenes Land gerichtet ist, um danach mit dem Zooming zu beginnen. [[13]](#footnote-13)Als Erstes wird somit der Handlungsort eingegrenzt, bevor die Kamera nun ein einzelnes Motiv näher heranholt und es genauer schildert, sodass sich der Leser mit einem Mal mitten im Gestank vom Pariser Markt befindet.

„Und innerhalb von Paris wiederum gab es einen Ort, an dem der Gestank ganz besonders infernalisch herrschte, zwischen der Rue aux Fers und der Rue de la Ferronnerie, nämlich den Cimetière des Innocents.“[[14]](#footnote-14)

Ist dieser Teil abgeschlossen, kehrt der Erzähler wieder zur Hauptfigur seiner Erzählung zurück, genauer gesagt zu dessen Geburt und den Folgen davon, so dass die Geschichte bereits ihren Lauf nimmt. „Hier nun, am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs, wurde am 17. Juli 1738 Jean-Baptiste Grenouille geboren.“ [[15]](#footnote-15) Wulf spricht hier von Kataphern, also vorweisenden Hinweisen, die auf ein zukünftiges Objekt verweisen. Es werden also vorher Hinweise auf die Person gegeben, und erst dann wird diese Figur genannt. Ebenso verfährt Süskind, wenn er die Umgebung und einige Charakteristika (Scheusal) von Grenouille beschreibt und erst dann Grenouilles Namen nennt.

Rainer Scherf beschreibt in seinem Werk *Der verführte Leser* Grenouille als Diktator, der auf dem Höhepunkt seiner Machtmittel und am Beginn seiner Macht in einem Selbstopfer abdankt.[[16]](#footnote-16) Der Roman ist in 3 große Teile und einen verschwindend kleinen 4ten Teil gegliedert. Dadurch soll ein an dieser Stelle platziertes Abbrechen der Geschichte betont werden (vgl. Tod Grenouilles). Durch Grenouilles Suizid, den er durch die kannibalische Wirkung des Parfums auf die Verbrecher begeht, verduftet er im wörtlichen Sinne mit Haut und Haaren. Auf diese Weise bewahrheitet sich, was zu Beginn in einer Voraussage angedeutet wurde, nämlich dass er trotz seiner Genialität und Abscheulichkeit in der Geschichte keine Spuren hinterlässt (vgl. Süskind, S.5). Die Zerstückelung Grenouilles wird hier als einmaliger Akt der Tilgung dargestellt. Sowohl seine parfumreichen Werke als auch seine Person selbst haben sich aufgelöst, anstatt dauerhafte Eindrücke in der Geschichte oder dem Gedächtnis seiner Mitmenschen zu hinterlassen. Grenouille hat sich durch sein Parfum in die Lage gebracht, den Prozess des Riechens durch eine körperliche Handlung zu ersetzen. Es ist nicht mehr sein Geruch, der seine Existenz anzeigt, sondern sein Körper selbst wird zum Zeichen für seine Person.[[17]](#footnote-17) Zwar reichten die visuellen Signale seines Körpers nicht aus, um von seiner Umwelt zur Kenntnis genommen zu werden, aber zum Schluss ersetzt sein Fleisch, sein mit dem perfekten Parfum übergossener Körper den fehlenden Eigengeruch. Indem er seinen Körper mit dem Duft der 25 Jungfrauen überschüttet, verzichtet er nicht nur auf die Weltherrschaft, sondern auch auf sein Leben.

„Und mochte er auch von der Welt durch sein Parfum erscheinen als ein Gott – wenn er sich selbst nicht riechen konnte, […] so pfiff er drauf, auf die Welt, auf sich selbst, auf sein Parfum.“[[18]](#footnote-18)

Der Schlusssatz „Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan.“ Markiert zugleich das eigentliche Ziel Grenouilles. Er wollte nur einmal von seinen Mitmenschen geliebt werden. Anders ausgedrückt, zielte Grenouille auf die Erschaffung eines Duftes, durch den er sich die Gefühle der Menschen Untertan machen konnte. Und so wurde schlussendlich aus dem geruchlosen Scheusal durch die Maske des absoluten Liebesduftes für kurze Zeit ein geliebter Gott.

„Ja, lieben sollten sie ihn, wenn sie im Banne seines Duftes standen, nicht nur ihn als ihresgleichen akzeptieren, ihn lieben bis zum Wahnsinn [...], ohne zu wissen, warum, [...] wenn sie nur ihn, Grenouille, zu riechen bekommen.“[[19]](#footnote-19)

* 1. Erzählformen von Patrick Süskind

Schon mit dem ersten Satz „Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu

den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen

Gestalten nicht armen Epoche gehörte*“* schafft der Autor eine Distanz

zwischen der damaligen Gesellschaft Frankreichs und uns heutigen Rezipienten.[[20]](#footnote-20) Patrick Süskind schafft mit dieser geschichtlichen Einführung, welche die ‚Es war ein Mal…‘-Methode der Märchen fortführt, eine Erzählung, die von schlimmen Scheusalen und Menschen berichtet und die Menschen in Angst und Schrecken versetzte. Er bestimmt also bereits mit dem ersten Satz, dass er uns Rezipienten von einem sehr bösen Scheusal erzählen möchte. Durch diese Art des Einstiegs bereitet er dem/die Leser/In auf das kommende vor. Man weiß bereits, dass es keine schöne, positive Geschichte wird, sondern, dass man es mit einem schrecklichen Menschen zu tun hat und distanziert sich so vornehmlich von der Handlung. Der Erzähler berichtet uns und wir wollen anfangs versuchen, die Distanz von Rezipient und Handlung zu wahren. Nachdem der/die Rezipient/in im Glauben ist, auf sicherer Seite zu sein, um nur als Zuhörer zu fungieren, beginnt Süskind mit der eigentlichen Handlung. Er erzählt uns auf sehr anschauliche Weise von der Umgebung und der Welt, in der Grenouille aufwächst. Er entführt den/die Leser/in in das Reich der Düfte. In dem Moment, als Süskind mit der Darstellung der Düfte durch illustrative Ausschmückungen und bildhafte Beschreibungen beginnt, verfällt der Leser gewissermaßen dem Duft des Erzählens und die Distanz von Handlung und Leser verschwindet, indem man sich die Welt Grenouilles bildlich vorstellt. Durch diesen ironisch-humoristischen Stil und die immer auftauchenden Kommentare und Erläuterungen gewinnt der Erzähler die Sympathie des Lesers und fungiert damit nicht nur als Erzähler einer Handlung, sondern ebenso als Kommentator bzw. Moderator. Durch Aussagen wie folgende hat der Leser das Gefühl, dass er nicht nur eine fiktive Geschichte präsentiert bekommt, sondern der Erzähler wie eine Art Duftwolke in dieser Geschichte alle Handlungen miterlebt hat und nun an uns weitergibt.

„Ihr Schweiß duftete so frisch wie der Meerwind, der Talg ihrer Haare so süß wie Nussöl, die Haut wie Aprikosenblüten.“ [[21]](#footnote-21)

Die detailreichen Ausschmückungen sollen einerseits den auktorialen Erzähler eben als allwissend geltend machen, andererseits aber ferner den Leser in das Geschehen hineinversetzen und ihn Dinge miterleben lassen. Süskind kreierte also eine 3D Ansicht auf die erzählte Handlung mit auktorialem Narrator und bildhafter Detailvielfalt.

Speziell Süskinds Einsatz von rhetorischen Stilmitteln wie Wiederholungen bzw. Anaphern verdeutlichen dem Leser den Stand der Lage und vermitteln dem Gehirn des Rezipienten beinahe jene Gefühle, die bestimmte Wörter bei mehrmaliger Wiederholung hervorrufen. Ein Beispiel sei das Wort stinken, welches Süskind für die Beschreibung der prekären Lage von Paris zu jener Zeit fast 17 Mal wiederholt:

„Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben stanken nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßen Duft der Nachttöpfe. Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft. […] Es stanken die Flüsse, es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen, es stank unter den Brücken und in den Palästen. Der Bauer stank wie der Priester, der Handwerksgeselle wie die Meisterfrau, es stank der gesamte Adel, ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er […].“[[22]](#footnote-22)

Diese Aneinanderreihung des Verbes mit seinen abgeänderten Formen ‚stinken‘ regt das Vorstellungsvermögen verstärkt an und bald hat man das Gefühl bzw. den Gedanken, den faulen, modrigen Geruch, das Stinken, zu riechen. Dieses Hineinführen und Hineinversetzen in eine fremde Zeit, dieses Miterleben und Teilhaben an der Geschichte war wohl mitunter einer der Gründe für den immensen Erfolg des Romans.

* 1. Anfang und Ende im Film

Gleich zu Beginn des Films bricht Tykwer die Chronologie des Erzählens von Süskind auf, indem er in der ersten Szene Grenouille als Gefangenen im Kerker in Grasse vorstellt. Somit wird der Beginn des Finales in einem Prolog vorweggenommen, von dem aus mehr als 2/3 der Handlung als Rückblende entwickelt werden. Demnach begegnen die Zuschauer Grenouille nicht wie im Buch als Baby zum ersten Mal, sondern nachdem er bereits sein Werk vollbracht, das Parfum erstellt hat und vor seiner Hinrichtung steht. Das Erste, was der Zuschauer dargeboten bekommt, ist ein Vorspann mit Musik. Als diese verstummt, erscheint ein ganz und gar schwarzes Bild, in dem man nach und nach Umrisse zu erahnen scheint. Als erstes Bild des Films sieht man einen Lichtkegel, der sich als Nase des Protagonisten herausstellt. Katharina Florian stellt in ihrer Diplomarbeit *Die Verfilmung zweier Bestseller- Das Parfum und Schlafes Bruder* fest, dass damit klargemacht wird, um welches Organ (hier: Nase) sich die Geschichte drehen wird.[[23]](#footnote-23) Wenige Zeit später stürzen mehrere Männer eilig auf das Verlies zu, das sich nun erst als solches zu erkennen gibt, und holen den Gefangen, von dem man bis jetzt nur seine Nase und eine Rückansicht erkannt hat, heraus und zerren ihn einen Gang entlang, so dass er stürzt. Doch es wird weiterhin heftig an ihm gezogen, so dass er wieder aufstehen und mit seinen Eisenfesseln um Hals, Hände und Füße weiterlaufen muss. Nach dieser Sequenz erfolgt ein Schnitt, so dass man wahrnimmt, was sich vor den Toren des Gebäudes ereignet. Der Gefangene wird eine Treppe hinauf zu weiteren Männern gebracht, die vermutlich der Vorstand dieser Stadt oder sehr einflussreiche Leute sind, was man an ihrer Kleidung unschwer erkennen kann. Der Zuschauer vernimmt aus ihren Mündern die Worte, keine Gnade, so dass er schon einen groben Einblick über das Geschehen hat. Im nächsten Moment wird der Gefangene hinaus auf einen großen Balkon des Gebäudes gebracht, um ihn der tobenden Menge vorzuführen, die nach dessen Tod verlangt. Während all dieser Geschehnisse hat man den Protagonisten nur von hinten zu sehen bekommen.



Die Kamera zoomt jetzt immer näher heran, [[24]](#footnote-24)

so dass wir nun zum ersten Mal das Gesicht

des Protagonisten erkennen können.

Da wird auch schon das Urteil über ihn verkündet, wodurch der Zuschauer erfährt, dass es

sich um einen Mann namens Jean Baptiste Grenouille handelt, der Parfumeurgeselle ist. Doch

nun soll er binnen zwei Tagen auf grausame Art und Weise hingerichtet werden, worauf die

Menschenmenge freudig tobt. Immer noch auf dem Balkon stehend, wird dessen Gesicht von der Kamera immer näher heran gezoomt bis es das ganze Bild ausfüllt. Genau in diesem Moment setzt eine Erzählerstimme ein, die im Folgenden über ihn berichtet. Die Kamera fährt währenddessen immer näher an seine Nase heran, bis sie einen kleinen Schwenker in Richtung der Nasenlöcher macht und das Bild schwarz enden lässt, so dass man das Gefühl bekommt von der Nase aufgesogen zu werden. Inhaltlich ist das, was der Erzähler nun berichtet, das, was wir in Süskinds Roman zu Beginn erfahren. Nun erscheint der Haupttitel auf schwarzem Grund. Schon wenige Sekunden später setzt der Erzähler seine Geschichte fort und wir als Zuschauer befinden uns mitten im Paris des 18. Jahrhunderts auf einem Markt, wo wir all den Gestank dieser Zeit bildhaft vorgeführt bekommen. Geführt wird die Kamera so, dass das Publikum das Gefühl bekommt, selbst durch diese Menschenmenge zu laufen und dies alles selbst zu erleben. Außerdem erfahren wir durch den Erzähler, dass Grenouille genau an diesem Ort auf die Welt gekommen ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass man hier also eine spätere Szene des Buches

nach vorne gezogen hat, um Spannung und Neugier aufzubauen, um dann den Anfang von

Süskind relativ nah am Text zu inszenieren und so den Protagonisten der Geschichte und die

Zeit, in der er lebte, einzuführen. Die Sequenz von Grenouilles Geburt führt das Schlachten und Ausnehmen, das Blut der glitschigen, toten Fische und die schleimigen Reste entsprechend vor. Die duftenden Beiklänge strömen dem Zuschauer entgegen wie der Gestank auf das unter dem Tisch liegende Neugeborene. Sein entsetzter Schrei über den unerträglichen Mief führt die Geschichte weiter zur Hängung seiner Mutter und sogleich auch zu Madam Gaillard.

Der vierte Teil des Romans wird schließlich wieder sehr getreu übernommen. Grenouille kehrt zurück nach Paris an den Ort seiner Geburt. Dort übergießt er sich mit dem gesamten Inhalt des Flakons und wird vom Gesindel, das sich dort aufhält, aufgefressen. Süskind schildert das Erlebnis aus der Perspektive des Gesindels. Als Grenouille sich mit dem Inhalt des Flakons übergießt, ist er „wie von strahlendem Feuer“ umgeben.[[25]](#footnote-25)



Im Film wird er jedoch mit einer in Gold schimmernden Aura umgeben als er sich mit dem Parfum begießt.

[[26]](#footnote-26)

Die letzte Einstellung zeigt, wie sich der Fischmarkt am Morgen mit Menschen füllt. Der Flakon liegt am Boden und der letzte Tropfen des Parfums fällt auf die Erde.

Im Film wendet auch Tykwer diese Methode der Spannungssteigerung an, indem auch er vorbedeutende bzw. prospektive Hinweise auf Grenouille gibt.

Die Suspense am Anfang des Films wird also dadurch erzeugt, dass einerseits der Wunsch gehegt wird, dass die moralisch schlechte Figur ein schlechtes Ende erleidet. Wir würden uns für Grenouille als das Scheusal schlechthin ein schlechtes Ende wünschen. Dadurch, dass das ‚angebliche‘ Ende Grenouilles hinter Gitterstäben gezeigt wird, verweist Tykwer bereits am Anfang auf eine Bestrafung Grenouilles für seine Taten. Der Rezipient weiß also bereits vor dem eigentlichen Grund der Todesstrafe für Grenouille, dass dieser bestraft wird.

Dadurch werden wir schon auf einen schlechten Menschen als Protagonisten eingestellt. Wir glauben durch diesen ‚vorgetäuschten‘ Schluss, die Verurteilung Grenouilles, dass dies auch sein Ende sein wird. Die große Suspense entsteht also zu dem Zeitpunkt, wo wir glauben, Grenouille wird nun verurteilt und öffentlich hingerichtet. Diesen Glauben haben wir, weil wir anfangs eben diese Szene gesehen und für den vermeintlichen Schluss gehalten haben. Diese Wissenssicherheit verschwindet, also Grenouille vom Wagen aussteigt und die Kleidung eines Beamten anhat. Nun weiß der Rezipient nicht mehr, wie es weitergehen wird. DA er bereits am Anfang die Gefängnisszene gesehen hat, wusste er während des ganzen Films, dass er gefasst und verurteilt werden würde. Hier bestand immer nur die Frage, wann er geschnappt wird und wie, und nicht ob er erwischt wird. Demnach bildet der Rezipient kein Kalkül alternativer Handlungsentwicklungen, kein Kalkül der Wahrscheinlichkeiten in Bezug darauf, ob Grenouille gefasst wird. Es gibt kein Outcome A oder B für den Filmseher, sondern nur das Outcome C: die Festnahme. Wahrscheinlichkeit A wäre hier, dass er bei einem Mord oder einer Destillation der Jungfrauen geschnappt wird, Wahrscheinlichkeit B ist, dass er nun eben nicht erwischt wird.

Ab dem Moment, wo Grenouille die Verurteilung durch sein Parfum umgeht, ändert sich auch die Haltung des Rezipienten gegenüber der Erzählung. Nun ist der Ausgang von Grenouilles Schicksal ungewiss und der Suspenseeffekt von ungewissem Ausgang und Hoffnung auf ein moralisch richtiges Ende da. Es wird also dadurch Spannung konstruiert, indem der Rezipient angeregt wird, ein Kalkül alternativer Szenarien bezüglich des Ausgang zu entwickeln. Möglichkeiten, die sich nun neu auftun sind folgende:

A1: Grenouille wird doch gefasst.

B1: er entkommt

A2: Er lebt bis an sein Ende.

B2: Er stirbt.

A3: Jemand bringt ihn um.

A4: Er begeht Selbstmord.

Erst bei den letzten Minuten erfüllt sich je einer der vom Rezipienten aufgebauten Entscheidungen. A1, B2 und A4 erfüllen sich. Der Rezipient stellt also Extrapolationen und Antizipationen in die narrative Zukunft hinein und am Ende erfüllt sich dann je eine der Hypothesen.

* 1. Erzählformen von Tom Tykwer

Was macht die besondere Anziehungskraft der Filme von Tom Tykwer aus? Der Grund dafür ist, dass es eine durchaus eigene Welt ist, in der man als Zuschauer unwiderstehlich hineingezogen wird, ein eigener Kosmos von Zeichen und Symbolen. Tykwers Welt, so Karl Prümm, ist ein

„eng begrenztes Feld von Themen und Motive, auf der er geradezu obsessiv immer wieder zurückkommt, das sind die ganz besonderen, halb magische und märchenhaften Geschichten, die er unablässig erzählt, das ist der spezifische Blick auf die Wirklichkeit, den wir wieder erkennen und der die Filme als ein einheitliches Oeuvre erscheinen lässt.“[[27]](#footnote-27)

Damit ist die erste und entscheidende Qualität bereits genannt. Tom Tykwer hat den Mut, eine eigene Welt zu kreieren. Außerdem bedient er sich ganz besonderer, individueller Techniken, die den Zuschauer wiederum in diese Welt einbringen. In Tykwers Filmen gibt es immer wieder besondere Erkenntnismomente, in denen die Figuren zu sich selber kommen, sich und ihre Welt schlagartig begreifen. Diese jähe Erkenntnis hat Tykwer auch im Falle des Grenouille (Fehlen des Eigengeruchs) deutlich umgesetzt und für uns Zuschauer verständlich erkenntlich gemacht. Eines der Grundelemente, das bei Tykwer allgegenwärtig ist, ist das Prinzip der Bewegung, das aber stets in einer „dialektischen Spannung zu seinem Gegenprinzip der Statik, der Bewegungslosigkeit […] entwickelt wird.“[[28]](#footnote-28)

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen führe ich diesen Ansatz der Bewegung bei Tykwer nicht mehr schriftlich aus, da dies wiederum ein anderes Thema, abweichend von meinem gewählten Thema, betreffen würde. Nachzulesen ist diese Theorie in Radeck Heikes *Die* *Filmsprache Tom Tykwers* auf den Seiten 53 bis 62.

1. Erzähler

Zu einer vollständigen Arbeit über einen Roman gehört auch, den Erzähler zu analysieren, das heißt, seine Erzählweise zu bearbeiten und darzustellen, wie der Erzähler in seinem Roman vorgeht: In diesem Roman wird deutlich, dass der Erzähler ein auktorialer Erzähler ist, d.h., dass er einen allwissenden Standpunkt hat. Er weiß alles über seine Figur, er kennt ihre Gedanken und Gefühle sowie die Handlungen, die sie unternimmt, das heißt auch, dass er sein Wissen über die Zeitgeschichte in seiner Erzählung einführt, der Erzähler weiß nämlich alles über das damalige und das aktuelle Frankreich und zeigt bei der Parfumherstellung Kenntnisse. Er gibt sich als Zeitgenosse der Gegenwart zu erkennen, als er ganz am Anfang sagt: „Es herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank."[[29]](#footnote-29) Er vermittelt aber auch zwischen dem Leser und seinen Figuren, was auch ein Merkmal für den auktorialen Erzähler ist. Auf S.188 des Romans *Das Parfum* fasst Süskind z.B. Grenouilles Gestammelte in einem verständlichen Deutsch zusammen:

„Was wir hier der Verständlichkeit halber in ordentlicher indirekter Rede wiedergeben, war in Wirklichkeit ein halbstündiger, von vielen Hustern und Keuchen und Atemnöten unterbrochener blubbernder Wortausbruch [...]".[[30]](#footnote-30)

Es sind auch Rückblenden im Roman vorhanden, z.B. als Grenouille bei dem Gerüche Beschwören in seiner Höhle an das Mädchen zurückdenkt, welches er als erstes umgebracht hat. Dies erkennt man daran, dass Grenouille auf einmal wieder in Paris ist:

„Er ging durch den dunklen Gang von der Straße in den Hinterhof. Er ging auf den Lichtschein zu. Das Mädchen saß und schnitt Mirabellen auf. Von weit her krachten die Raketen und Petarden des Feuerwerks [...]"[[31]](#footnote-31)

 Außerdem macht der Erzähler immer wieder Vorausdeutungen, z.B. bei dem Schicksal, das Madame Gaillard 50 Jahre später ereilen wird: “[…] das war im Jahre 1799. Gottseidank ahnte Madame nichts von diesem ihr bevorstehenden Schicksal, als sie an jenem Tag des Jahres 1747 nach Hause ging und den Knaben Grenouille und unsere Geschichte verließ.“[[32]](#footnote-32)

Der Erzähler kann auch an zwei Stellen gleichzeitig sein. Dies ist an der Stelle der Fall, wo Grenouille Monsieur Richis und seine Tochter verfolgt. Der Erzähler weiß genau, wo Grenouille und Richis mit seiner Tochter sich jeweils aufhalten und was sie tun: „Zu dem Zeitpunkt, da Laure Richis mit ihrem Vater Grasse verließ, befand sich Grenouille am anderen Ende der Stadt."[[33]](#footnote-33) Der Erzähler verwendet drei verschiedene Formen der Personenrede. Er benutzt die direkte Rede, z.B. bei der Katastrophe als Grenouille feststellt, dass er sich nicht selber riechen kann ("Es ist nicht so, dass ich nicht rieche. Es ist vielmehr so, dass ich nicht rieche, dass ich rieche […]"[[34]](#footnote-34)) Hier spricht also Grenouille selbst. Häufig kommt jedoch auch die indirekte Rede vor, d.h., dass der Erzähler seine Figuren nicht direkt miteinander sprechen lässt, sondern das Gespräch wiedergibt. Das trifft z.B. für das oben erwähnte Gestammelte zu:

„[…] ließ er seinen Anfall abebben und erzählte mit ruhiger werdender Stimme, dass er als Parfümeur eine berufsbedingt feine Nase besitze und immer schon, besonders aber jetzt in der Zeit der Genesung, auf gewisse Parfums sehr heftig reagiere […] "[[35]](#footnote-35)

Sehr typisch für den Roman ist, dass der Erzähler zwischen Erzählerbericht und erlebter Rede wechselt. Das heißt, dass der Erzähler das fiktiv miterlebte, beobachtete oder in Erfahrung gebrachte Geschehen in einem kontinuierlichen Zusammenhang referiert und dann plötzlich aus dem Bewusstsein der Wahrnehmung seiner Figur heraus schreibt. Beispiele dafür sind, als er im Kapitel 29 sagt, dass „[d]ie Katastrophe kein Erdbeben, kein Waldbrand, kein Bergrutsch und kein Stolleneinsturz war."[[36]](#footnote-36) Bei diesem Beispiel kommentiert der Erzähler das Geschehen, wenn er folgendes hinzufügt: „Sie war überhaupt keine äußere Katastrophe, sondern eine innere und daher besonders peinlich […]“[[37]](#footnote-37) Peinlich ist ein Ausdruck für ein Schamgefühl. Grenouille kennt jedoch weder Schuld- noch Schamgefühle. Es kann sich also nur um einen Kommentar des Erzählers zu den Ereignissen handeln, allerdings, und auch das ist typisch für den Roman, um keinen offenen, sondern um einen versteckten. Dahinter verbirgt sich die kritische Distanz des Erzählers zu seiner Figur. Etwas später macht er aber einen Übergang zur erlebten Rede und zeigt dabei Grenouilles Gedanken: "Es war doch gut, dass diese äußere Weit noch bestand, und sei's nur als Fluchtpunkt."[[38]](#footnote-38)

Ein anderes Beispiel für den Erzählerbericht tritt im Kapitel 29 auf, als erst gesagt wird „Er hockte sich vor die Höhle auf den Boden. Das Sonnenlicht wärmte ihn."[[39]](#footnote-39) Der Erzählerbericht beschreibt meist die Außensicht ("Der Wind blies kalt, und er fror") manchmal aber auch die Innensicht ("[…] aber er merkte nicht, dass er fror, denn in ihm war eine Gegenkälte, nämlich Angst."][[40]](#footnote-40). Die erlebte Rede beschreibt nur die Innensicht. Die Innensicht ist die Erzählperspektive, bei der der Erzähler in das Innere der Personen hineinsehen kann. Er kennt somit Gedanken, Gefühle und Vorstellungen des jeweiligen Charakters, so wie es in dem Roman häufig der Fall ist. Die Innensicht kann auch durch den inneren Monolog dargestellt werden, der unausgesprochene Gedanken und Ahnungen einer handelnden Person wiedergibt. Dies geschieht - im Gegensatz zur erlebten Rede - in der Ich-Form, was in diesem Roman kaum vorkommt, denn hier überwiegt die erlebte Rede, die die Gedanken in der Er- oder Sie-Form wiedergibt.

Eine Besonderheit des Erzählstils ist die Stelle des Romans, in der das Gespräch zwischen Baldini und seinem Gesellen Chénier im Dialog präsentiert wird. Der Erzähler tritt hier hinter die Figuren völlig zurück.[[41]](#footnote-41) In dem Roman haben wir sichtlich eine Zeitraffung, denn die erzählte Zeit von rund 29 Jahren, also von Grenouilles Geburt bis zu seinem Tode, übertrifft bei weitem die Erzählzeit, also die Zeit, die man braucht, um den Roman zu lesen. In einigen Szenen herrscht jedoch Zeitdeckung, z.B. im oben erwähnten Dialog oder bei der Befragung von Grenouilles Mutter nach seiner Geburt.[[42]](#footnote-42) Eine Zeitdehnung kommt bei Schlüsselszenen vor, z.B. als Grenouille seinen Schrei ausstößt nach seiner Erkenntnis, dass er keinen Eigengeruch hat.[[43]](#footnote-43)

1. Fazit/Ausblick

Unabdingbar für diesen essayistischen Abstract ist die Nennung der Bedeutung des Frames, des Rahmens. Der Rahmen eines Filmes sind Anfang und Ende, sie engen den Film zeitlich und örtlich ein. Der Rezipient weiß, dass er im Kinosaal sitzt und dass ab Beginn des Films dieser startet und dass mit Ende bzw. Abspann der Film endet. Mit Anfang wird meist die Einführung in die Erzählung benannt, das Auftauchen des Titels, die einspielende Musik oder ein Off-Erzähler fungieren dabei als Hilfsmittel zur Kennzeichnung des Filmbeginns. Das Ende wird überwiegend mit einem geschlossenen Finish eingeleitet. Entweder geht die Erzählung gut aus oder schlecht. Der Anfang eines Films dient als Einführung, Hauptteil als Spannungssteigerung und kurz vor Schluss wird die Suspense der Erzählung durch den Plot, Hindernisse und Entscheidungen der Figuren noch gesteigert. Das Ende dient dabei als Ruhepunkt zum Ausklingen der Handlung, zum Verabschieden von den Personen oder als Verweis für nachfolgende Filme. Der Rahmen bildet also erst den Unterschied zwischen der Wahrnehmung von wirklichen Objekten und der Wahrnehmung von Bildern. Stephen Heath beschreibt dabei den Raum des Rahmens als konstruierten erzählerischen Raum:

„In fact, composition will organize the frame in function of the human figures in their actions; what enters cinema is a logic of movement and it is this logic that centres the frame. Frame space, I other words, is constructed as narrative space.”[[44]](#footnote-44)

Hier wird deutlich, dass die Erzählung im Film die Auswahl des Rahmens bestimmt, und diese den filmischen Raum zum narrativen Raum wandelt und somit das Erzählen mit Bildern arrangiert.[[45]](#footnote-45)

1. Conclusio

Nach eingehender Beschäftigung mit speziell Anfang und Ende in Bezug auf Narrativität des Romans und seiner Verfilmung, stellte die Verfasserin folgendes fest:

* Sowohl Roman, als auch Verfilmung weisen bemerkenswerte Strategien zu Einführung der Handlung auf. Der Roman trumpft durch Detailvielfalt, Miteinbeziehung des Lesers sowie durch das Deduktiv-Induktiv- Prinzip. Er geht vom stinkenden 18. Jahrhundert über in das stinkende Paris zum stinkendsten Ort der Welt, dem Friedhof, und dort trifft der Rezipient auf Grenouille. Der Film begeistert durch Spannungsaufbau und direktem Einstieg in das Geschehen durch die Verschiebung der Chronologie. Der Beginn von Grenouilles Ende im Kerker und sein Weg zum Schafott werden gezeigt. Erst dann starten Vorspann und Schriftzüge die Vorgeschichte Grenouilles.
* Der Frame der Erzählung über Grenouilles Leben wird durch Anfang und Ende des Films gekennzeichnet. Speziell ist hier, dass der Anfang einen Teil des Endes wiedergibt und somit schon vordergründig auf ein mögliches Finale bezüglich Grenouilles Leben verweist. Der Film startet im Gegensatz zum Roman mit einer differenten narrativen Raum. Der erste narrative Roman im Film ist ein Teil des Endes, der erste narrative Bereich im Roman ist die erste Einführung des Erzählers und der Beginn der Geschichte von vorne nach hinten. Der Film geht von hinten nach vorne und wieder nach hinten. Die Romanebene des Plots konstruiert sich als Anfang – Mitte – Ende 1- Ende 2, die Filmebene als Ende 1 – Anfang – Mitte – Ende 1 (Wiederholung) – Ende 2.
1. Quellenverzeichnis
2. Bibliographie

Albersmeier, Franz-Joseph: Literaturverfilmungen., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989

Albersmeier, Franz-Joseph: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik., In: Albersmeier, Franz-Joseph: Literaturverfilmungen., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989

Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen. Essen: Item-Verlag, Univ., Diss., 1997

Degler, Frank: Aisthetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds ‚Der Kontrabaß’, ‚Das Parfum’ du ‚Rossini’., Berlin: Waltex de Gruyter 2003

Eichenbaum, Boris: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965

Eichenbaum, Boris: Literatur und Film., In: Eichenbaum, Boris: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965

Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf: Intermedialität: Vom Bild zum Text., Bielefeld: Aisthesis 1994

Eicher, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität?, In: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf: Intermedialität: Vom Bild zum Text., Bielefeld: Aisthesis 1994

Florian, Katharina: Die Verfilmung zweier Bestseller – Das Parfum und Schlafes Bruder, Dipl., Wien 2008

Frizen, Werner und Spancken, Marilies: Das Parfum. Interpretation., München: Oldenbourq 1998

Gast, Wolfgang: Film und Literatur. Grundbuch, Frankfurt am Main: Diesterweg 1993

Heath, Stephen: Questions of the Cinema, Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana Univ. Press 1981

Kling, Silvia: Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept., Tübingen: Stauffenburg Verlag 2002

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975

Paech, Joachim: Literatur und Film: Mephisto. Einführung in die Analyse filmischer Adaption literarischer Werke. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg 1984

Paech, Joachim: Paradoxien der Auflösung und Intermedialität., In: Warnke, Martin: Hyperkult: Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien., Basel: Frankfurt am Main 1997

Prümm, Karl: Das Prinzip der Bewegungen in den Filmen von Tom Tykwer., In: Radeck, Heike: Die Filmsprache Tom Tykwers., Hofgeismar: Evangelische Akademie 2004

Radeck, Heike: Die Filmsprache Tom Tykwers., Hofgeismar: Evangelische Akademie 2004

Rußegger, Arno: Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur. Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde St. Pölten., Wien: Studien-Verlag 1995

Rußegger, Arno: Mimesis in Wort und Bild. Der fruchtbare Widerspruch., In: Rußegger, Arno: „Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur. Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde St. Pölten.“, Wien: Studien-Verlag 1995

Scherf, Rainer: Der verführte Leser. Eine Interpretation von Patrick Süskinds ‚Das Parfum’., Marburg: Tectum 2006,

Süskind, Patrick: Das Parfum, Die Geschichte eines Mörders, Zürich: Diogenes 1994

Warnke, Martin: Hyperkult: Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien., Basel: Frankfurt am Main 1997

Rezipierte Literatur

Das Parfum. Filmheft – Materialien für den Unterricht., Kulturfiliale Giller und Conrad [Hrsg.], München: Family Print Production Services 2007

1. Filmographie

Tykwer, Tom: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders., Deutschland: Eichinger Produktion 2006, Premium Edition, Bonus DVD

Tykwer, Tom: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders., Deutschland: Eichinger Produktion 2006

1. Piktographie

Grenouille, In : Cinema.de, [http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/das-parfum-die-geschichte-eines-moerders,1308090,ApplicationMovie.html?tab=Bilder](http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/das-parfum-die-geschichte-eines-moerders%2C1308090%2CApplicationMovie.html?tab=Bilder) [08.09.2010]

Grenouille, In : Movie-Infos, <http://www.movie-infos.de/galerie_search.php?show_result=1&page=2> [09.09.2010]

1. Vgl. Paech, 1984, S.11-14 [Hervorhebung durch Verf.] [↑](#footnote-ref-1)
2. Albersmeier, 1989, S. 15f [↑](#footnote-ref-2)
3. Eichenbaum, 1965, S. 72 [↑](#footnote-ref-3)
4. Vgl. Kracauer, 1975, S. 307 [Hervorhebung durch Verf.] [↑](#footnote-ref-4)
5. Vgl. Florian, 2008 [↑](#footnote-ref-5)
6. Vgl. Kling, 2002, S.4 [↑](#footnote-ref-6)
7. Vgl. Kling, 2002, S. 5 [↑](#footnote-ref-7)
8. Vgl. Eicher, 1994, S. 22 [↑](#footnote-ref-8)
9. Paech,1997, S. 335 [↑](#footnote-ref-9)
10. Süskind, 2002, S.5 [↑](#footnote-ref-10)
11. Süskind, 2002, S. 5f [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-11)
12. Vgl. Frizen, 1998, S.116 [↑](#footnote-ref-12)
13. Vgl. Frizen, 1998, S.116 [↑](#footnote-ref-13)
14. Süskind,2002 S. 6 [↑](#footnote-ref-14)
15. Süskind, 2002; S. 7 [↑](#footnote-ref-15)
16. Vgl. Scherf, 2006, S. 334 [↑](#footnote-ref-16)
17. vgl. Degler, 2003 S. 260 [↑](#footnote-ref-17)
18. Süskind, 2002, S. 316 [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-18)
19. vgl. Süskind, 2002,. S. 198 [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-19)
20. Süskind, 2002, S. 5. [↑](#footnote-ref-20)
21. vgl. Süskind, Patrick; S. 49 [↑](#footnote-ref-21)
22. Süskind, 2002, S. 5f [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-22)
23. Vgl. Florian, 2008, S. 89 [↑](#footnote-ref-23)
24. Grenouille, In : Cinema.de, [http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/das-parfum-die-geschichte-eines-moerders,1308090,ApplicationMovie.html?tab=Bilder](http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/das-parfum-die-geschichte-eines-moerders%2C1308090%2CApplicationMovie.html?tab=Bilder) [08.09.2010] [↑](#footnote-ref-24)
25. Süskind, 2002, S. 319 [↑](#footnote-ref-25)
26. Grenouille, In : <http://www.movie-infos.de/galerie_search.php?show_result=1&page=2> [09.09.2010] [↑](#footnote-ref-26)
27. Prümm, 2004, S. 51 [↑](#footnote-ref-27)
28. Radeck, 2004, S. 53 [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-28)
29. Süskind, 2002, S.5 [↑](#footnote-ref-29)
30. Süskind, 2002, S.188 [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-30)
31. Süskind, 2002, S. 167[Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-31)
32. Süskind, 2002, S.40[Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-32)
33. Süskind, 2002, S.267 [↑](#footnote-ref-33)
34. Süskind, 2002, S. [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-34)
35. Süskind, 2002, S.178 [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-35)
36. Süskind, 2002, S. [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-36)
37. Süskind, 2002, S.170[Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-37)
38. Süskind, 2002, S.172 [↑](#footnote-ref-38)
39. Ebda. [↑](#footnote-ref-39)
40. Süskind, 2002, S.175 [Anm.d.Verf.] [↑](#footnote-ref-40)
41. Anmerkung: Vergleiche hier Süskind, 2002, S. 63f. [↑](#footnote-ref-41)
42. Anmerkung: Vergleiche hier Süskind, 2002, S.5 [↑](#footnote-ref-42)
43. Anmerkung: Vergleiche hier Süskind, 2002, S.171 [↑](#footnote-ref-43)
44. Heath, 1981, S.35f [↑](#footnote-ref-44)
45. Vgl. Bach, 1997, S.30 [↑](#footnote-ref-45)