

Patrick Süskinds *Der Kontrabass* – Einsamkeit und Psychische Erkrankungen als Folge der
Kommunikationslosigkeit in der modernen Gesellschaft

by

Jessica Kristina Gaiser

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

German

Waterloo, Ontario, Canada, 2008

© Jessica Kristina Gaiser 2008

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

This thesis provides a psychological insight of the protagonist in Patrick Süskind's monodrama *Der Kontrabass* in order to reveal his suffering from a contemporarily increasing psychical disease. This mental illness is called "borderline personality disorder" (BPD). One theory concerning the causes of this disease locates its roots in societal changes. Therefore, the contemporary society is even labelled as "borderline-era" in Kreisman's and Straus' book *I Hate You – Don't Leave Me* (1989). In terms of definition, I will explain the eight distinctive criteria, out of which five have to be applicable on the respective person. This psychological work makes up one part of the theoretical basis for my interpretation and shows the up-to-datedness of the protagonist's problems. Besides this approach, I will also refer to some of Sigmund Freud's psychoanalytical theories, because the protagonist himself utters allusions to the oedipal complex and the human drives. In this respect, I will give a short summary of Freud's descriptions of the relevant concepts. Here, the role of the instrument will be appreciated, as well, since the contrabass player refers to it as he would refer to an other human being. Thus, I will briefly point out the different ways, in which the contrabass is personified by its owner.

However, not only these aspects are interesting in order to achieve a convincing interpretation of the protagonist's character. Therefore, the formal aspects of this play will be considered as well, since they contribute to the creation of its overall mood. This mood reflects the inner disruption of the tragicomic protagonist, since it is ambivalent as well. Concluding the interpretation, the different possibilities concerning the open ending will be discussed. Afterwards, I will give a short summary of my results and finish my thesis with suggestions for further research on Süskind's *Der Kontrabass*.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich gern all den Menschen danken, die das ganze Jahr über an mich geglaubt und mich unterstützt haben:

Insbesondere danke ich meinen beiden Tanten. Zum einen für ihre tatkräftige Unterstützung und die Versorgung mit Kopien und Büchern aus Deutschland, aber darüber hinaus und – das ist viel wichtiger – für ihre Unterstützung: Danke, dass ihr mir den Aufenthalt in Kanada und somit diese Master-Thesis ermöglicht habt.

Einen ganz besonderen Dank möchte ich auch an meinen Verlobten Sascha aussprechen. Ich danke Dir dafür, dass Du die ganze Zeit über für mich da warst und mich immer wieder ermutigt hast. Auch wenn ich selbst an meiner Arbeit gezweifelt habe, hast Du mich darin bestätigt, dass ich die Arbeit und auch meine Defence meistern werde. Danke, dass Du an mich glaubst.

Meinem Bruder David und meinen Freundinnen Angi, Katharina, Nadine und Steffi, möchte für das Korrekturlesen meiner Arbeit danken.

Weiterhin danke ich meinen lieben Schwiegereltern, sowie auch allen anderen Mitgliedern der Familie Klement, die mir ebenfalls kräftig die Daumen gedrückt, mich unterstützt, und an mich geglaubt haben.

Meinen Mitbewohnern, und inzwischen Freunden, Julia, Steffi und Philipp, möchte ich für die schöne Zeit hier danken. Ihr seid „großartisch“ und wir hatten wirklich eine Menge Spaß zusammen.

Außerdem möchte ich meinem ehemaligen Deutschlehrer, Stefan Müller, danken: Sein mitreißender Unterricht hat mich überhaupt erst dazu bewegt, Germanistik zu studieren und somit zur Verfassung dieser Thesis beigetragen.

Ein herzliches Dankeschön möchte ich an dieser Stelle auch meinem Supervisor, Professor David John, aussprechen. Ich danke Ihnen für die gute Betreuung und dafür, dass ich Sie jederzeit kontaktieren durfte. Die Zusammenarbeit mit Ihnen hat Spaß gemacht und war darüber hinaus sehr fruchtbringend.

Meiner Familie

Inhalt

1.	Einleitung	1
1.1.	Forschungsfrage	1
1.2.	Ziele	3
1.3.	Forschungsstand	4
1.4.	Methode	6
2.	Formale Analyse des Werkes <i>Der Kontrabass</i>	8
2.1.	Die besondere Form des Monodramas	8
2.2.	Dramentheorie (nach Manfred Pfister)	12
2.2.1.	Absolutheit des Dramas: „Die Fiktion der vierten Wand“ und ihre Durchbrechung	13
2.2.2.	Die Selbstdarstellung der Figur anhand ihrer sprachlichen Äußerungen	14
	a) explizit	15
	b) implizit	15
2.2.3.	Der Monolog	16
2.2.4.	Informationsvergabe im Verlaufe des Stückes	18
2.2.5.	Das offene Dramenende	18
3.	Zur Borderline-Forschung	20
4.	Zur Freud-Forschung	30
5.	Inhaltliche Interpretation des Primärwerkes <i>Der Kontrabass</i>	39
5.1.	Das Verhalten des Kontrabassisten: Merkmale der Borderline-Erkrankung	40

5.1.1.	“Unstable and intense interpersonal relationships” (<i>IH 8</i>)	40
5.1.2.	“Impulsiveness in potentially self-damaging behaviors” (<i>IH 8</i>)	44
5.1.3.	“Severe mood shifts” (<i>IH 8</i>)	48
5.1.4.	“Frequent and inappropriate displays of anger” (<i>IH 8</i>)	53
5.1.5.	“Lack of clear sense of identity” (<i>IH 8</i>)	55
5.2.	Die Bedeutung des Kontrabasses	61
5.2.1.	Der Kontrabass als Projektionsfläche	62
5.2.2.	Liebe, Hass und Personifizierung	62
5.3.	Die Anspielungen des Kontrabassisten auf Sigmund Freuds theoretische Ansätze	65
5.3.1.	Der Ödipuskomplex	65
5.3.2.	Der Mensch als Wesen mit triebhaften Zügen: Die Bedeutung des „Es“	68
5.3.3.	Das Gefühl der Minderwertigkeit	69
5.4.	Sprachliche Analyse und die Bedeutung der dramentheoretischen Aspekte	71
5.4.1.	Der Monolog des Kontrabassisten	71
5.4.2.	Stimmungserzeugung durch Sprache	73
5.4.3.	Implizite und explizite Informationsvergabe im Verlauf des Stückes durch Figur und Nebentext	77
5.4.4.	Das offene Dramenende – wird er wirklich schreien?	79

6. Zusammenfassung der Ergebnisse und Forschungsausblick	82
Bibliografie	89
Primärwerk	89
Sekundärwerke	89

1. Einleitung

1.1. Forschungsfrage

Vor dem Hintergrund unserer immer hektischer werdenden Zeit, in welcher das Individuum leicht in der Masse oder aber auch im Alltag untergehen kann, setzt sich die hier vorliegende Arbeit mit der Problematik des Menschen in der heutigen Gesellschaft auseinander. Dabei soll folgende Fragestellung die Grundlage meiner Thesis bilden: Wie wirken sich Anonymität und Schnelllebigkeit in unserer heutigen Gesellschaft, mit der daraus resultierenden Einsamkeit, auf das Individuum aus? Sind mögliche psychische Erkrankungen die Folgeerscheinung dieses Lebenswandels? Diese Fragen sollen im Verlauf der vorliegenden Arbeit geklärt werden, wobei im Speziellen auf die Borderline-Persönlichkeitsstörung als immer weiter anwachsendes Phänomen in den letzten Jahren (Kreisman, *I hate* xiii) eingegangen werden soll. Dabei wird der Protagonist aus Patrick Süskinds *Der Kontrabass* (1984) zum Gegenstand der Untersuchung gemacht und statuiert somit zugleich ein Exempel möglicher Folgeerscheinungen der Vereinsamung des Individuums. Bei diesem Werk Süskinds handelt es sich um ein Monodrama, eine Unterform der dramatischen Gattung. Da es sich dabei um den Monolog einer einzelnen Figur handelt, gewinnt der Leser bzw. Zuschauer Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt der sprechenden Figur (Braungart et. al., *Reallexikon* II 627).

Für die Analyse eines solchen Theaterstückes bietet sich eine psychoanalytische Herangehensweise an, die einen tieferen Einblick in die Seele des jeweiligen Charakters eröffnet, und wir durch diesen einen Blickwinkel auf die Probleme des Protagonisten aufmerksam werden. Auch die neuere Psychologie wird für die Analyse herangezogen, da sein

Charakter die Merkmale der Borderline-Erkrankung¹ aufweist. Im Voraus muss allerdings eine Unterscheidung der Begriffe psychoanalytischer Ansatz und psychologischer Ansatz getroffen werden, da diese beiden nicht gleichzusetzen sind. Die Psychoanalyse entstammt dem 19. Jahrhundert und ist stark von Sigmund Freuds Theorien geprägt. Im Zentrum seines Schaffens steht die Untersuchung und Darlegung unbewusster Vorgänge der menschlichen Psyche. Die Psychologie hingegen ist ein weiterer Begriff und gilt heute als empirische Wissenschaft. In dieser spielen die Theorien der Psychoanalyse kaum mehr eine Rolle, da sie inzwischen überholt sind.

Bei der näheren Betrachtung des Protagonisten stellt sich die Frage: Sind psychische Erkrankungen--wie in seinem Falle die „Borderline-Störung“--der Preis, den wir für unsere Bildungsgesellschaft von Einzelkämpfern zu zahlen haben? Für die Analyse dieser Problematik werden Textbeispiele herausgearbeitet, um die theoretische Grundlage zu veranschaulichen und zu belegen. Der Inhalt des Monodramas wird dabei zum Teil auch mit dessen formalen Aspekten verknüpft, da diese für die Gesamtinterpretation ebenfalls von Bedeutung sind. Aus diesem Grund soll ein Kapitel dieser Arbeit der Dramentheorie gewidmet sein. Ich werde versuchen, die Frage zu klären, warum Patrick Süskind ausgerechnet die Form eines Monodramas gewählt hat, in welchem der Protagonist einen Monolog hält, der das Publikum adressiert. Dieser Aspekt ist unter anderem deshalb interessant, da er die Frage aufwirft, ob es sich bei dem Monolog des Kontrabassisten um einen letzten Hilferuf, also seine Verabschiedung vom Trott des Alltags und somit von seinem Lebensinhalt, handelt. Doch zunächst soll auf die theoretische Grundlage für die inhaltliche Interpretation eingegangen werden.

¹ Siehe hierzu detaillierte Erläuterungen des Krankheitsbildes in Kapitel 3 dieser Arbeit (Zur Borderline-Forschung).

1.2. Ziele

Diese Grundlage soll in der vorliegenden Arbeit durch die Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der Borderline-Erkrankung von Jerold Jay Kreisman und Hal Straus, gebildet werden. Anhand ihrer Erkenntnisse soll der Charakter und das Verhalten des Kontrabassisten, der in Patrick Süskinds Werk signifikanterweise als „Der Jemand“ bezeichnet wird, analysiert werden. Meine Argumentation bezieht sich dabei auf die Untersuchung der beiden eben erwähnten Verfasser: *I Hate You – Don't Leave Me. Understanding the Borderline Personality* (1989). In ihrem Buch beschreiben sie die Merkmale dieser Krankheit und erläutern sie anhand von Beispielen.

Es soll nachgewiesen werden, dass es sich bei dem Jemand aus Süskinds *Der Kontrabass* um eine solche Borderline-Persönlichkeit handelt. Anhand der Checkliste notwendiger Merkmale, die auftreten müssen, damit man von eben dieser psychischen Krankheit sprechen kann, sollen Beispiele aus dem zu untersuchenden Monodrama näher beleuchtet werden. Die hierfür herangezogene Checkliste stammt aus dem *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III-R)* aus dem Jahre 1987².

Das Ziel dabei ist es, die Vereinsamung und Erkrankung eines Individuums aufzuzeigen, der als Beispiel für die durch Einsamkeit krank gewordenen Menschen in unserer heutigen Gesellschaft betrachtet werden kann. Die Folgen von Vereinsamung führen selbstverständlich nicht zwangsläufig zu einer Borderline-Erkrankung, können diese aber als eine mögliche Konsequenz nach sich ziehen.

² Ich beziehe mich auf die 3. Auflage des *DSM*, da diese die Version ist, die Kreisman und Straus zur Verfügung stand, als sie ihr Buch *I Hate You – Don't Leave Me* verfasst haben. Ich habe die Merkmalsliste der Borderline-Persönlichkeitsstörung allerdings mit der neueren Version, der 4. Auflage des *DSM* abgeglichen. An der Einstufung des Kontrabassisten und meiner Interpretation ändert sich nichts. Es sind noch immer (auch in der 4. Auflage) dieselben Kriterien und es müssen weiterhin fünf Merkmale auf den Untersuchten zutreffen, damit man diesen als Borderline-Persönlichkeit einstufen kann. Der einzige Unterschied ist, dass ein neuntes (lange Zeit umstrittenes) Kriterium hinzukommt und somit fünf aus neun anstatt fünf aus acht Merkmalen zutreffen müssen. Auf den Jemand treffen nach wie vor fünf Kriterien zu.

1.3. Forschungsstand

Zunächst ist an dieser Stelle festzuhalten, dass es zu diesem Einakter Patrick Süskinds wenig Forschungsliteratur gibt. Beim Durchsuchen von JSTOR, der *MLA-Bibliography*, der *Germanistik* (1998 – 2005) und des *BDSL online* von Köttelwesch und Eppelsheimer, stellte ich fest, dass die meisten Veröffentlichungen zu Patrick Süskinds Werk sich auf seinen Roman *Das Parfum* (1985) beziehen. Neben dem Weltruhm, den dieses Buch erlangte, scheinen seine anderen Werke in der Kritik kaum Anerkennung zu erhalten. Auch die Suche nach Dissertationen zum *Kontrabass* blieb erfolglos. Es gibt einige Schülerhilfen bzw. Lernmaterialien, wie beispielsweise die Interpretationen zum *Kontrabass* von Karl Hotz von Buchner und Patrick Süskind, mehrere kurze Rezensionen und Ankündigungen des Monodramas *Der Kontrabass* in Zeitschriften und auf Theaterhomepages.

Die Zahl der Interpretationsansätze in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Süskinds *Der Kontrabass* hingegen beschränkt sich auf folgende Sekundärwerke: Reinhard Wilczek schreibt in seinem zehneitigen Aufsatz „Eine tragikomische Orchesterstudie“ (2000) über die Arbeit mit dem Kontrabass im Deutschunterricht und reiht sich somit zu den Verfassern der Lernhilfen und Schülermaterialien. Eine intensivere Interpretation findet sich bei Jutta Arend. Sie bezieht sich in ihrem Aufsatz „'Man verelendet so oder so.' – Patrick Süskinds Sonderlinge und ihr Verhältnis zum Weiblichen“ (1996) auf die sonderlichen Charaktere, die er in seinen Werken entwirft und das Verhältnis, das sie zum Weiblichen haben. Dabei geht sie in ihrer Argumentation davon aus, dass dies ein zentraler Aspekt ist, der in allen Erzählungen Süskinds sowie in dem Drama *Der Kontrabass* immer wieder auftaucht. Sie behauptet in Bezug auf Süskinds *Kontrabass* eingangs, dass dieser relativ simpel sei, womit ich nicht übereinstimme.

Ich werde darlegen, dass hinter dem scheinbar offensichtlich „frustrierten“ (Arend 241) Kontrabassisten viel mehr steckt, als es auf den ersten Blick zu scheinen vermag, indem ich seine psychischen Probleme und deren Ursachen näher erläutern werde. Ein wichtiger Punkt, auf den Arend allerdings im weiteren Verlauf eingeht, ist die Einsamkeit, welcher Süskinds Charaktere ausgesetzt sind, indem sie „allesamt auf irgendeine Weise vom Rest der Welt isoliert“ (Arend 242) sind. Hierbei verweist sie auf die heutige Gesellschaftsstruktur und die Folgen für das Verhalten der Menschen, die daraus resultierend Probleme mit ihrem Selbst haben, gegenüber ihren Mitmenschen, und bei Süskind insbesondere das Verhalten seiner männlichen Hauptfiguren gegenüber dem weiblichen Geschlecht (Arend 242).

Im Gegensatz zu diesem Fokus auf die Einsamkeit und die daraus erwachsende Eigenartigkeit des Individuums in unserer Gesellschaft, wie sie sich in Süskinds Figurenkonzeption findet, wird das Akustische zum Schwerpunkt in Frank Deglers Kapitel über den *Kontrabass*, erschienen in seinem Buch *Asthetische Reduktionen: Analysen zu Patrik Süskinds ‚Der Kontrabass‘, ‚Das Parfum‘ und ‚Rossini‘* (2003). Er geht dabei zunächst auf Produktion und Rezeption dieses Stückes ein. Deglers Gliederungspunkte zum *Kontrabass* befassen sich einerseits mit den musikalischen Details des Monodramas (Akkorde und Melodien), andererseits auch mit der Interpretation der Sprache des Kontrabassisten. Beide Aspekte lassen sich dem Hörbaren zuordnen, dem Hauptgegenstand dieses Aufsatzes. Da allerdings auch der Charakter und die Psyche des Protagonisten sehr aufschlussreich sind und ihre Interpretation bisher nur angerissen bzw. im Vergleich mit anderen Werken Süskinds untersucht worden ist, möchte ich diesen in meiner Arbeit größere Aufmerksamkeit widmen.

Außer den beiden eben genannten Aufsätzen von Arend und Degler gibt es keine weitere, eingehende wissenschaftliche Studie zu Süskinds *Kontrabass*.

1.4. Methode

Meine Herangehensweise bei der Interpretation von Süskinds *Der Kontrabass* ist psychoanalytisch, beinhaltet allerdings ebenfalls einen aktuellen Beitrag aus der Psychologie. Hierbei handelt es sich um die Forschung zur Borderline-Persönlichkeitsstörung. Das Buch der beiden Autoren Kreisman und Straus *I Hate You – Don't Leave Me*, welches diese Problematik thematisiert, bildet die Grundlage für meinen Interpretationsansatz. Diese Forschung baut auf den Erkenntnissen in der Borderline-Forschung auf, die in dem *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III-R)* definiert werden. Man geht dabei von einer Merkmalsliste aus, anhand welcher man die Betroffenen zu den Menschen zählen kann, die unter diesem Krankheitsbild leiden. Die Ursachen können vielseitig sein, und reichen von genetischen Gegebenheiten bis zur Erziehung. Eine dieser Theorien besagt allerdings, dass auch soziale bzw. gesellschaftliche Faktoren der zeitgenössischen Kultur (Kreisman und Straus *I Hate* 63)³ für das Auftreten der Borderline-Persönlichkeitsstörung verantwortlich sein können. Für diese Theorie spricht die Tatsache, dass die Zahl der Patienten, die unter dieser Krankheit leiden, in den letzten Jahren rapide angestiegen ist (*IH* xiii).

Auch sollen bei der näheren Betrachtung des Kontrabassisten Freuds psychoanalytische Theorien zum Unbewußten, sowie seine Theorie vom Ödipuskomplex berücksichtigt werden, da Patrick Süskind selbst mit diesen spielt, indem er sie von seinem Protagonisten in *Der Kontrabass* nennen lässt und eindeutige Anspielungen macht, die auf ihn selbst zutreffen. Für die theoretische Grundlage werden einige von Freuds Aufsätzen aus den gesammelten Werken der Freud-Studienausgabe herangezogen.

³ Fortan wird diese Quelle aufgrund ihrer Länge als *IH* für *I Hate* angegeben. Ich zitiere hier nach dem Titel, da meine Bibliografie zwei Titel dieser Autoren enthält.

Mit Hilfe der hier erwähnten psychoanalytischen Ansätze soll der Charakter des Protagonisten nachvollziehbar gemacht werden und den Leser erkennen lassen, dass es sich bei diesem nicht um einen tragisch-komischen Sonderfall handelt, sondern dass er eines von vielen Individuen ist, welche die „Krankheit“ unserer heutigen Gesellschaft widerspiegeln: Anonymität, Einsamkeit und daraus resultierende Verzweiflung und psychische Erkrankungen. Mit meiner Thesis hoffe ich, diese spärliche wissenschaftliche Rezeption etwas zu ergänzen. Dieses Werk Patrick Süskinds beinhaltet durchaus mehr, als bisher in der Kritik erkannt worden ist und verdient somit größere Aufmerksamkeit.

2. Formale Analyse des Werkes *Der Kontrabass*

Bei der Analyse des Kontrabasses soll nicht nur der Inhalt berücksichtigt werden, sondern ebenso die Form dieses Werkes, die hier vorliegt. Bei diesem handelt es sich um ein Monodrama, also um ein „Einpersonenstück“ (Braungart, *Reallexikon* II 627). Aus diesem Grund folgt zunächst eine Definition des Monodramas und seiner Besonderheiten. Im Anschluss daran werden die für den Kontrabass relevanten Aspekte nach Manfred Pfisters Dramentheorie dargestellt. Ich beschränke mich dabei auf diejenigen Merkmale, die später einen Beitrag zur inhaltlichen Analyse leisten werden. Dazu gehören die Erläuterung der Kommunikationssysteme im Drama, um die Besonderheit beim Kontrabass aufzuzeigen, die Fiktion der vierten Wand und ihre Durchbrechung, sowie die Informationsvergabe im Verlaufe des Stückes, wobei ich insbesondere auf die Regieanweisungen eingehen werde, und schließlich das offene Dramenende.

2.1. Die besondere Form des Monodramas

Im zweiten Band des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft* wird das Monodrama als Einpersonenstück bezeichnet bzw. auch als Stück, in dem es mehrere Personen gibt, allerdings die Rede einer einzigen Person zentral ist. Zudem wird darauf verwiesen, dass es zu den Kurzformen des Dramas zählt. Was es nun mit der klassischen Dramenform gemeinsam hat bzw. was es von dieser unterscheidet, wird im *Reallexikon* wie folgt formuliert:

Mit dem Drama teilt es den Darstellungsmodus, der Sprache und Bühne verbindet. Vom üblichen Drama unterscheidet es sich durch die Reduktion der Handlung: Während das Drama der aristotelischen Tradition eine in sich geschlossene Handlung verlangt, konzentriert sich das Monodrama auf einen prägnanten Handlungsausschnitt. Weder die

Komplexität des Handlungsgefüges noch die Vielfalt der Perspektiven soll dargestellt werden, sondern vordringlich die Empfindungen und Reflexionen des Protagonisten. (Braungart, *Reallexikon* II 627)

Zudem wird das Monodrama, wenn es instrumentalmusikalisch begleitet wird, auch als Melodrama bezeichnet. Sowohl aus der Unterlegung mit Musik heraus, als auch durch die „Konzentration auf die Gefühlswelt einzelner Personen“ (Braungart, *Reallexikon* II 627) entstand die Bezeichnung des Monodramas als Lyrisches Drama. Die Benennung als Monodrama setzt sich „mit der Konstituierung der neuen Gattung“ durch, die sich in den Jahren 1775 bis 1785 vollzieht (Braungart, *Reallexikon* II 628). Daneben existieren außerdem die Bezeichnungen musikalisches Drama und Duodrama (ein Stück mit nur zwei Personen). Weiterhin wird im *Reallexikon* auf die begriffliche Definition eingegangen:

Dieses Schwanken der Terminologie erklärt sich aus der Unsicherheit der neuen Mischform, die sich weder auf antike Vorbilder noch auf die antike Poetik stützen konnte. Auch innerhalb der neueren Forschungsliteratur hat sich keine einheitliche Terminologie durchgesetzt: Während die musikwissenschaftlichen Arbeiten den Begriffsnamen *Melodrama* bevorzugen, tendieren die theater- oder literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Bezeichnung Lyrisches Drama oder Monodrama . . . Im Falle der nicht-musikalischen Einpersonenstücke des 20. Jhs. herrscht dagegen allgemein die Bezeichnung Monodrama vor. (Braungart, *Reallexikon* II 628)

Aufgrund der Betonung der Gefühlswelt bzw. des Einblicks, den der Leser in die Psyche des Protagonisten in Süskinds *Der Kontrabass* gewinnt, greife ich ebenfalls auf die Bezeichnung Monodrama zurück. Obwohl es im *Kontrabass* zwar einige Anspielungen auf klassische Orchesterstücke und vereinzelte musikalische Einlagen gibt, bediene ich mich

dennoch dieser Bezeichnung als Monodrama, da in meiner Arbeit der Fokus auf der psychoanalytischen Untersuchung liegt.

Da das Monodrama in Verbindung mit der Epoche der Empfindsamkeit entstanden ist („die Gefühlswelt einzelner Personen“), besteht das Ziel dieser neuen Gattung darin, Emotionen zum Ausdruck zu bringen:

Der Zuschauer sollte sich mit dem Protagonisten identifizieren und über die Identifikation an der Fülle der Emotionen teilhaben. Der rasche Wechsel von Leidenschaft und Selbstanalyse, Retrospektive und düsterer Zukunftsprognose, Reflexion und Klage, Isolation und Hinwendung zur Natur ermöglichte eine kontrastreiche Gestaltung heroischer und elegischer Affekte. (Braungart, *Reallexikon* II 628)

Betrachtet man die Entwicklung des Monodramas, so stellt man fest, dass es seinen Erfolg in erster Linie Jean-Jacques Rousseau verdankt. Dessen Stück *Pygmalion* (1770) ist vor allem in Deutschland mit Begeisterung aufgenommen worden und begründete somit die darauffolgende Tradition des Monodramas (Braungart, *Reallexikon* II 628). Diese positive Resonanz in Deutschland zwischen den Jahren 1775 und 1790 ist „auf die verbreitete Vorliebe für die empfindsame Literatur zurückführen“ (Braungart, *Reallexikon* II 629). Das Interesse an der Gattung des Monodramas ging demnach mit dem Ende der empfindsamen Literatur zurück, weshalb es im 19. Jahrhundert fast keine Monodramen mehr gab.

Im darauf folgenden Jahrhundert allerdings wird es wiederentdeckt:

Erst im 20. Jh. erlebt es eine bemerkenswerte Renaissance. Das Monodrama wird unter Verzicht auf die musikalische Begleitung zur Konzentration auf die Sprache genutzt. Die Möglichkeit, reduktionistisch zu arbeiten, macht die prägnante Form zu einem dramatischen Experimentierfeld. Der Verlust der Ganzheit, der Ich-Zerfall, die

Sprachskepsis, . . . die Entdeckung des Unbewussten bestimmen um 1900 die Tendenz zur . . . monologischen Kunst. (Braungart, *Reallexikon* II 629)

Die hier beschriebene Problematik des Ich-Zerfalls und des Verlustes der Ganzheit, sowie die Darstellung des Unbewussten, spiegelt sich ebenfalls in Süskinds Werk *Der Kontrabass* wieder. Die Entwicklung und Definition des Monodramas, wie sie im *Reallexikon* beschrieben wird, umfasst viele für meine Interpretation signifikante Aspekte. Um allerdings auch weitere Definitionen des Monodramas zu berücksichtigen, werde ich an dieser Stelle noch kurz auf die Definitionskriterien eingehen, die im *Metzler Literaturlexikon* zu finden sind. Auch hier wird zunächst darauf hingewiesen, dass es sich um ein Ein-Personen-Stück handelt, welches eine „Sonderform des . . . lyr. Dramas“ (*Metzler* 309) darstellt. Des Weiteren wird in *Metzlers Literaturlexikon* auf den Ursprung des Monodramas und seine Entwicklung bis heute eingegangen:

Der Begriff stammt aus der Lit.theorie des 18. Jh.s u. bez. eine *literar. Modeerscheinung*: einen von Instrumentalmusik untermalten heroisch-sentimentalen oder lyr. Monolog einer (meist weibl.) Gestalt. Wurde von J. J. Rousseau geschaffen (>>Pygmalion<<, 1762) und v. a. nach dem erfolgreichen dt. M. von J. Ch. Brandes (>>Ariadne auf Naxos<<, 1772), auch von Herder, Goethe (>>Proserpina<<, 1778) u. a. gepflegt. – Unter modernen Ein-Personen-Stücken sind zu nennen: >>Ostpolzug<< (1926) von A. Bronnen; >>Geliebte Stimme<< (1930) von J. Cocteau; >>Krapp's Letztes Band<< (1959) von S. Beckett; >>Der Herr Karl<< (1962) von H. Qualtinger; >>Wunschkonzert<< (1972) von F.X. Kroetz. (*Metzler* 309)

Es ist deutlich zu erkennen, dass die beiden Lexika den Begriff des Monodramas sehr ähnlich definieren, d.h. die wichtigsten Merkmale, sowie die Entwicklung dieser Gattung,

stimmen überein. Auch in Süskinds *Der Kontrabass* handelt es sich um ein Ein-Personen-Stück, welches sogar vereinzelte musikalische Einspielungen enthält, mit einer solchen jeweils beginnt und endet. Somit greift es zumindest zu einem kleinen Teil die Tradition des „von Instrumentalmusik untermalten“ (*Metzler* 309) Monologes auf. Der Protagonist ist jedoch männlich, so wie es in der späteren Entwicklung des Monodramas (*Metzler* 309) der Fall ist.

2.2. Dramentheorie (nach Manfred Pfister)

In den folgenden Gliederungspunkten zur Dramentheorie beziehe ich mich auf das theoretische Werk *Das Drama* (1977) von Manfred Pfister. Die Gründe hierfür sind zum Einen sein weit gefasster Dramenbegriff und zum anderen die dennoch detaillierte Beschreibung der einzelnen Aspekte, die auf die verschiedenen Dramenformen zutreffen. Diese weite Begriffsdefinition einerseits und die sehr detaillierte Untergliederung zur Definition andererseits lassen sich wie folgt miteinander vereinbaren: Pfister geht in seinem Buch eingangs auf die „Problematik der Definition von Drama“ (Pfister 31) ein und übt Kritik an bisherigen Definitionen. Dabei verweist er darauf, dass ein allzu eng gefasster Dramenbegriff bestimmte Sonderformen dieser Gattung nicht berücksichtige, wie beispielsweise das von Robert Petsch geforderte Kriterium der identifikatorischen Wirkung eines Dramas, was bei Brecht durch seine Verfremdungstechniken bewusst aufgehoben wird (Pfister 31). Es ist also wichtig, eine Definition für das Drama zu verfassen, unter welcher sich auch die speziellen Fälle der Gattung subsumieren lassen. Pfister wählt aus diesem Grund einen weiteren Dramenbegriff und ist sich dessen bewusst, dass somit die Abgrenzung zu anderen Gattungen teilweise verschwimmen kann, wie zum Beispiel „die Oper, die Pantomime oder das Ballett“ (Pfister 33). Dies betrachtet er allerdings nicht als problematisch, da er in den darauf folgenden

Gliederungspunkten detailliert auf die einzelnen Kriterien eingeht, die je nach Art des Dramas zutreffen, und diese ausführlich beschreibt. Als grundlegende, notwendige Definitionskriterien des Dramas im Allgemeinen führt er aber zunächst die folgenden Kriterien an: Das Kriterium „der unvermittelten Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, der performativen Kommunikation, der Plurimedialität und der Kollektivität von Produktion und Rezeption“ (33). Die weiteren Kriterien der darauf folgenden Gliederungspunkte beschreiben zum Teil auch Variationen oder Umkehrungen der aufgelisteten Kriterien, aber erweitern diese zudem um weitere Unterpunkte. In Hinblick auf den Interpretationsteil meiner Arbeit werde ich mich auf die für meine inhaltliche Analyse relevanten Aspekte des Dramas nach Pfister und deren Beschreibung beschränken. Dabei handelt es sich um das Kriterium der Absolutheit des Dramas, die Selbstdarstellung der Figur aufgrund ihrer sprachlichen Äußerungen, der Form des Monologes, der Informationsvergabe und des offenen Dramenendes.

2.2.1. Absolutheit des Dramas: „Die Fiktion der vierten Wand“ und ihre Durchbrechung

Pfister beschreibt, dass das „Fehlen des vermittelnden Kommunikationssystems“ (Pfister 22), also die „unvermittelte Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem“ (22), d.h. die Abwesenheit einer vermittelnden Erzählinstanz wie die in narrativen Texten vorhandene, die „Absolutheit“ des Dramas bedingen. Aus dieser heraus entsteht die sogenannte „Fiktion der vierten Wand“ (22). Diese Konvention bedeutet, aufführungstechnisch gesehen, dass die Figuren auf der Bühne in ihrem eigenen, vom Zuschauer abgetrennten Raum agieren. Dabei erfolgt keine direkte Ansprache des Zuschauers (Pfister 22), sondern eine direkte und unvermittelte Darstellung des Geschehens auf der Bühne. In *Der Kontrabass* ist dies allerdings nicht der Fall. Bei ihm wird die „Fiktion der vierten

Wand“ durchbrochen, indem der Protagonist seinen Monolog an das Publikum richtet und dieses direkt anspricht (*Kontrabass* 7). Pfister beschreibt diese Durchbrechung der „realistischen Konvention“ wie folgt:

Diese Absolutheit des Dramas . . . ist freilich nicht wirklich gegeben, sondern eine Fiktion und kann daher auch punktuell – etwa im Beiseitesprechen, im Monolog *ad spectatores* oder durch chorische Kommentierung – durchbrochen und somit in seiner Fiktionalität bewusst gemacht werden. (Pfister 22)

Im Falle des hier zu untersuchenden Werkes handelt es sich um einen *Monolog ad spectatores*, der zur Durchbrechung der Absolutheit dient und ihre Konstruiertheit zum Vorschein bringt. Auf die Bedeutung dieser direkten Ansprache des Zuschauers werde ich in meiner inhaltlichen Analyse des Stückes eingehen.

2.2.2. Die Selbstdarstellung der Figur anhand ihrer sprachlichen Äußerungen

In Bezug auf die sprachlichen Äußerungen des Protagonisten gibt es einen weiteren relevanten Aspekt für die nachfolgende Interpretation. Dabei handelt es sich um die figurale Selbstcharakterisierung anhand ihrer Repliken. Pfister unterscheidet hier zwischen impliziter und expliziter Selbstdarstellung:

Fragen wir nun danach, wie sich eine Figur in ihren sprachlichen Repliken konstituiert, so lassen sich mehrere Schichten voneinander abheben. Es ist grundsätzlich zu unterscheiden, ob die sprachliche Selbstdarstellung explizit ist oder implizit bleibt und ob die implizite Selbstdarstellung willkürlich oder unwillkürlich ist. Diese Formen der Selbstdarstellung überlagern sich zwar fast in jeder Replik, sind jedoch in ihrem Signalwert für den Rezipienten von kategorial unterschiedlichem Status. (Pfister 176 f.)

Im folgenden Teil werde ich auf die von Pfister beschriebene Unterscheidung von expliziter und impliziter Selbstdarstellung eingehen.

a) explizit

Bei der expliziten Selbstdarstellung der Figur muss der Zuschauer sich der Tatsache bewusst sein, dass die jeweilige Figur diese Äußerungen, die ihren Charakter betreffen, bewusst wählt, um ein bestimmtes Bild von sich zu vermitteln. Dies ist aus Gründen der Selbstdarstellung gegenüber anderen Figuren im Stück beim Dialog eher motiviert und somit deutlicher zu beobachten. Nichtsdestotrotz findet sich dieses Bedürfnis, ein bestimmtes Bild von sich zu vermitteln, welches nicht der Realität entsprechen muss, auch im Monolog (177). Als Gründe hierfür lassen sich beim Monolog „tragische oder komische Selbsttäuschungen“ (177) nennen. Pfister spricht dabei von der „subjektiv gebrochene[n] Selbstdarstellung“ und weist darauf hin, dass diese demzufolge als „nicht objektiv und verbindlich“ (177) zu betrachten ist.

Im Falle des Kontrabassisten kommt als weitere Motivation für eine eventuelle Täuschung der Aspekt hinzu, dass er auf gewisse Weise einen Ansprechpartner hat, nämlich das Publikum. Dieses antwortet ihm lediglich nicht.

b) implizit

Demgegenüber steht die implizite Selbstdarstellung der Figur. Pfister beschreibt diese als unwillkürlich. Folglich ist sie „als solche nicht subjektiv gebrochen, nicht figurenperspektivisch verzerrt, sondern in ihr enthüllt sich dem Rezipienten unmittelbar die charakterologische und ideologische Disposition der Figur“ (Pfister 177). Um aus dieser Impliztheit Rückschlüsse auf den Charakter der Figur zu ziehen, werden die Art und Weise

ihrer Äußerungen, sowie das Auftreten bestimmter Formulierungen oder Wörter betrachtet. Als Beispiele für solche, charakterisierenden sprachlichen Anhaltspunkte nennt Pfister:

. . . die Häufigkeit bestimmter Satzarten (Aussagesatz, Fragesatz usw.), die Dominanz von Hypotaxe oder Parataxe, von aktivischen oder passivischen Formulierungen, die Verwendung von Parallelismen und Antithesen, . . . die Dominanz bestimmter Wortfelder, die Häufigkeit idiomatischer oder klischeehafter Wendungen usw. (Pfister 179)

Die Verwendung bestimmter Formulierungen können von der Figur willkürlich oder unwillkürlich gewählt sein. Was diese allerdings über die Figur verraten ist nicht subjektiv gebrochen, wie eingangs angeführt, sondern liefert dem Zuschauer Hinweise auf den tatsächlichen Charakter der Figur.

2.2.3. Der Monolog

Da die sprachlichen Äußerungen einiges über den Charakter und das Verhalten der Figur zu Tage fördern, sind diese im Drama von besonderer Bedeutung. In *Der Kontrabass* liegen die sprachlichen Äußerungen aufgrund der speziellen Gattung in Form eines Monologs vor. Deshalb werde ich nun kurz auf die Merkmale des „monologischen Sprechen[s]“ (Pfister 180) nach Pfister eingehen. Er weist zunächst auf die beiden grundlegenden Merkmale des Monologs hin, die ihn als solchen vom Dialog unterscheiden:

(1) das situative Kriterium der Einsamkeit des Sprechers, der seine Replik als Selbstgespräch an kein Gegenüber auf der Bühne richtet, und (2) das strukturelle Kriterium des Umfangs und des in sich geschlossenen Zusammenhangs einer Replik. Nach dem ersten Kriterium sind etwa ein längerer Botenbericht oder eine große Rede

kein Monolog, da sie ja an Figuren auf der Bühne gerichtet sind; nach dem zweiten Kriterium handelt es sich bei ihnen jedoch um Monologe, da sie ja in sich geschlossene Solo-Reden größeren Umfangs sind. (Pfister 180)

Betrachtet man nun diese beiden Kriterien in Hinblick auf *Der Kontrabass*, so treffen sie beide zu. Es liegt eine längere Replik einer einzigen Figur vor, die an keine andere Figur auf der Bühne gerichtet wird. Allerdings wird in diesem Stück das Publikum angesprochen. Somit handelt es sich hier um eine besondere Form des Monologs, welche Pfister als „Dialogisierung des Monologs“ (184) bezeichnet. Die Figur auf der Bühne spricht ein Wesen an, das ihm nicht unmittelbar antwortet. Dabei kann es sich beispielsweise um ein Objekt oder ein imaginiertes Wesen handeln (184). Pfister erklärt dieses Prinzip der „Dialogisierung des Monologs“ (184) folgendermaßen:

Das . . . Phänomen der Dialogisierung des Monologs beruht immer darauf, dass die Identität von Sprecher und Hörer, die sich für den Monolog aus dem situativen Kriterium ergibt, in ein Gegenüber von Sprecher und Angesprochenem aufgelöst wird . . . Die reine Reflexivität, die für das Monologische charakteristisch ist, kann dabei schon durch die Anrede, die APOSTROPHE an eine Gottheit, an ein Objekt oder an ein imaginiertes Wesen aufgebrochen werden . . . Das Gegenüber, das hier durch die Anrede jeweils geschaffen wird, antwortet zwar nicht unmittelbar, es entstehen jedoch semantische Richtungsänderungen innerhalb des Monologs, indem der Sprecher die Reaktionen und damit den semantischen Kontext des angesprochenen Wesens imaginiert. (Pfister 184)

Der Protagonist in *Der Kontrabass* richtet seinen Monolog stellenweise auch nach den Erwartungen des angesprochenen Zuschauers, indem er sich beispielsweise für sein Trinken

rechtfertigt (*Kontrabass* 19). Er stellt sich also vor, welches Verhalten von ihm erwartet werden könnte.

2.2.4. Informationsvergabe im Verlaufe des Stückes

Ein weiterer für die Analyse relevanter Aspekt dieser Dramentheorie ist die Informationsvergabe während des Stückes. Hierbei trifft Pfister eine Unterscheidung von sprachlicher und außersprachlicher Informationsvergabe. Informationen, die über die Repliken vergeben werden sind demnach als sprachlich zu bezeichnen, wohingegen außersprachliche Informationen im Nebentext zu finden sind (Pfister 40f.).

In *Der Kontrabass* wird dem Zuschauer anhand der Regieanweisungen nachdrücklich aufgezeigt, dass der Protagonist ein Alkoholproblem hat, da Handlungsanweisungen wie „Er trinkt“ mehrfach im Stück auftreten (Beispiele: *Kontrabass* 12, 15, 23), auch wenn er der Protagonist sein Trinken an einigen dieser Stellen nicht kommentiert. Dies zeigt auf, dass auch die Betrachtung des Nebentextes bei der inhaltlichen Analyse mitberücksichtigt werden muss.

2.2.5. Das offene Dramenende

Auch am Ende des *Kontrabasses* gibt es eine Regieanweisung, die von besonderer Signifikanz ist, da sie weiteren Interpretationen Spielraum gibt. Es handelt sich hier um ein offenes Dramenende. Dieses hat im Gegensatz zum geschlossenen Dramenende, in welchem es am Ende zur Auflösung der Konflikte und der Aufhebung der Informationsdiskrepanzen kommt, andere Funktionen (Pfister 140). Pfister geht auf diese Funktionen und die Gründe für das Abweichen vom konventionellen geschlossenen Dramenende ein:

Dieses Abweichen vom klassischen Schema . . . kann sich aus einer veränderten Handlungskonzeption ergeben, die nicht mehr auf einer einmaligen Krisen- oder Konfliktsituation beruht, sondern auf der Demonstration eines dauernden Zustands, für den – wie etwa in den Dramen Samuel Becketts – eine Lösung oder ein Abschluss undenkbar sind, sondern allenfalls ein zyklisch-repetitives Wiedereinmünden in den Anfang . . . Oder sie kann – wie etwa bei Brecht – in der Verweigerung einer Lösung den Fall als Problem an das Publikum delegieren. (Pfister 140)

Diese Beschreibung Pfisters, mit den enthaltenen Verweisen auf Beckett und Brecht, dienen zur Erklärung, weshalb der Zuschauer am Ende mit Fragen zurückgelassen wird. Er weist allerdings auch darauf hin, dass das Publikum nicht in völliger Ratlosigkeit zurückgelassen wird, sondern dass es durch das Verfolgen der Entwicklung des Dramas durchaus Hinweise darauf gibt, was nach dem offenen Ende passieren könnte. Pfister bezeichnet diese als „implizite Bewertungssignale“ (140). Solcherlei Hinweise werde ich für die Interpretation des Dramenendes herausarbeiten.

3. Zur Borderline-Forschung

Bei der inhaltlichen Betrachtung des Dramas *Der Kontrabass* wird die Untersuchung des Protagonisten anhand der Kriterien für die Definition der Borderline-Erkrankung der zentrale Aspekt sein. Es folgt eine Definition der Borderline-Persönlichkeitsstörung und eine Erläuterung, worum es sich bei diesem Krankheitsbild handelt. Weil es sich hierbei um eine Persönlichkeitsstörung handelt, deren Symptome sich zum Teil selbst zu widersprechen scheinen, gab es lange Zeit keine Definition für die Krankheit, die heute in der Psychologie als Borderline-Persönlichkeitsstörung, zu Englisch Borderline Personality Disorder, bezeichnet wird. Die offizielle Betitelung dieses Krankheitsbildes ist relativ jung:

Though the term *borderline* was first coined in the 1930s, the condition was not clearly defined until the 1970s. As more and more people began to seek therapy for a unique set of life problems, the parameters of the disorder crystallized. In 1980, Borderline Personality Disorder was included in the American Psychiatric Association's third edition of *The Diagnostic and Statistical Manual (DSM III)*, the diagnostic "bible" of the psychiatric profession. (IH 5)

Ebenso wie hier gezeigt wird, dass es im Bereich der Forschung etwa 40 Jahre lang gedauert hat, bis dieses Krankheitsbild erfasst worden ist, gibt es auch in der allgemeinen Bevölkerung kaum genaue Vorstellungen, was genau eine Borderline-Persönlichkeit ausmacht. Diese mangelnde Kenntnis ist interessant vor dem Hintergrund, dass die Zahl der Patienten, die unter dieser Krankheit leiden, in den letzten Jahren rapide zugenommen hat (IH xiii). Mögliche Gründe für das vage Wissen um diese Erkrankung lassen sich aus dem Krankheitsbild selbst erklären. Es handelt sich bei der Borderline-Persönlichkeitsstörung um ein Phänomen, das nur

schwer nachzuvollziehen ist, und das anderen psychischen Erkrankungen, wie Schizophrenie zum Teil sehr ähneln kann.

Die folgenden Angaben beziehen sich auf den amerikanischen Raum, da die amerikanische Bevölkerung als Untersuchungsgegenstand für die Forschungsergebnisse von Jerold Kreisman und Hal Straus dienen, auf deren Buch *I Hate You – Don't Leave Me* (1989) ich mich in erster Linie beziehe. Allerdings handelt es sich bei der Borderline-Persönlichkeitsstörung um ein weltweites Phänomen und Amerika ist hierbei stellvertretend zu sehen. Kreisman schreibt:

Though BPD⁴ afflicts an estimated 10 million Americans, very few people in the general population could even vaguely describe the disorder. There are many reasons for this – the relative newness of the diagnosis, its controversial standing among some members of the mental health profession, and, perhaps most importantly, the elusive, inconsistent, contradictory nature of the disorder itself. (*IH* xiii)

In jüngster Zeit ist von den beiden Autoren Jerold Kreisman und Hal Straus ein weiteres Werk erschienen, das den neuesten Forschungsstand auf dem Gebiet der Borderline-Forschung beinhaltet. Es baut allerdings auf dem zuvor erwähnten Titel auf und erweitert die darin erhaltenen Erkenntnisse um neuere Forschungsergebnisse. Das neuere, 2004 erschienene, Werk trägt den Titel *Sometimes I Act Crazy. Living With Borderline Personality Disorder*, und beschreibt die Borderline-Persönlichkeitsstörung anhand aktueller Fallbeispiele. Da die definierenden Merkmale der Borderline-Persönlichkeitsstörung noch immer dieselben sind, und im älteren Buch präziser definiert werden, greife ich in der folgenden Auflistung auf die Version von 1989 zurück.

⁴ BPD steht als Abkürzung für die Bezeichnung „Borderline Personality Disorder“ (*IH* xii).

Wenn man die Borderline-Persönlichkeitsstörung definieren möchte, gibt es eine Liste von acht Merkmalen, aus denen fünf erfüllt sein müssen, damit man bei der betreffenden Person von einer Borderline-Persönlichkeit sprechen kann. Im Folgenden werde ich auf diese Merkmalsliste eingehen und jeweils erläutern, wie sich die einzelnen äußern. Diese entstammt dem oben erwähnten *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM III)* der American Psychiatric Association und bildet somit die Grundlage für die Beschreibung der Kriterien durch Kreisman und Straus. Sie erläutern die Art und Weise, wie sich diese Merkmale äußern, in *I Hate You – Don't Leave Me* sehr ausführlich.

(1) “Unstable and intense interpersonal relationships” (IH 8)

Dieses Kriterium beinhaltet die Unfähigkeit des Betroffenen, eine längerfristige Beziehung einzugehen. Häufig wechselt die Borderline-Persönlichkeit ihre Partner nach sehr kurzer Zeit. Oftmals handelt es sich dabei um Zeitspannen von Wochen oder Monaten. Während dieser Beziehungsphasen kommt es zu starken Schwankungen der Einstellung gegenüber dem Partner. Dieser wird zum Einen heftig abgewertet und im nächsten Moment wieder idealisiert. Die Ursache hierfür liegt in der Tatsache begründet, dass es für die Borderline-Persönlichkeit keine Grauzonen gibt. Ihre Weltsicht ist schwarz-weiß, also positiv gegen negativ und besteht demnach aus Helden und Antihelden. Demzufolge kann die Borderline-Persönlichkeit nicht damit umgehen, dass der jeweilige Partner gute als auch schlechte Charaktereigenschaften aufweist und kann diesen deshalb von einem Moment zum nächsten verdammen, obwohl sie ihn zuvor noch idealisierte. Zu dieser schwarzweißen Sicht der anderen Person kommt ein weiterer Faktor hinzu, der die Beziehung mit der Borderline-Persönlichkeit erschwert und die meist zur Trennung führt. Die Beziehung zum Partner ist für

einen Menschen, der unter dieser Krankheit leidet, nämlich durch ein Paradox geprägt. Auf der einen Seite klammert sich die Person an ihren Partner aus Angst vor einer Trennung durch den anderen, was die Borderline-Persönlichkeit nicht tolerieren kann. Demgegenüber steht auf der anderen Seite ihre Angst vor Intimität und Abhängigkeit. Zumeist klammert sich die Borderline-Persönlichkeit so stark an den Partner und idealisiert ihn, um in ihm dann das Schlechte zu finden, das mit dem Ideal nicht zu vereinbaren ist, und was ihr dann einen Grund bietet, sich vom Partner zu trennen. Das Ende der Beziehung wird dabei nämlich in der Regel von der Borderline-Persönlichkeit provoziert, indem sie den Partner so manipuliert, dass sie glaubt, in seinem Verhalten einen Trennungsgrund entdeckt zu haben. Dies wird beispielsweise durch unrealistische Forderungen an das Gegenüber erreicht oder aber auch durch Unterdrucksetzung des Partners, wie zum Beispiel durch Selbstmorddrohungen oder Selbstverletzung. Dabei ist die Borderline-Persönlichkeit auf der ständigen Suche nach dem perfekten Menschen, der sie umsorgt und Mitleid zeigt, wobei sie allerdings gleichzeitig Angst vor der Selbstaufgabe bzw. dem Verlust ihrer Unabhängigkeit hat.

Allerdings bestehen diese tief greifenden Probleme der Borderline-Persönlichkeit nicht erst, wenn sie tatsächlich eine Beziehung eingeht, sondern bereits in der Phase, in der sie noch oder wieder einmal auf der Suche nach einem Partner ist. Sie versucht, sich selbst vor einem Verlassenwerden durch den anderen Menschen zu schützen, indem sie versucht, Personen zu verführen, die als Partner nicht in Frage kommen. Diese Person kann der Therapeut sein, der ein Privatleben hat, worauf die Borderline-Persönlichkeit eifersüchtig sein kann, verheiratete Personen im Allgemeinen oder auch Geistliche. (*IH 27-29*)

(2) “Impulsiveness in potentially self-damaging behaviors, such as substance abuse, sex, shoplifting, reckless driving, binge eating” (IH 8)

In Bezug auf ihre eigene Person kann die Borderline-Persönlichkeit destruktives Verhalten an den Tag legen. Hierbei ist es für die Zuschreibung eines tatsächlich selbstzerstörerischen Verhaltens wichtig, dass die betreffende Person dieses in mindestens zwei Bereichen aufweist. Dabei kann es sich um Drogenmissbrauch, Alkoholkonsum, Promiskuität, Bulimie oder andere Essstörungen, Diebstahl, Selbstverstümmelung oder andere selbstschädigende Verhaltensweisen handeln. Diese Handlungen sind zumeist impulsiv und der Betroffene begeht immer wieder ähnliche Fehler. Das Problem hierbei ist, dass es für die Erkrankten kein Entkommen aus dem Hier und Jetzt gibt. Sie leben im Augenblick und kann die Folgen des Handelns nicht voraussehen.

Dauerhafte, selbstzerstörerische Verhaltensweisen, wie beispielsweise Spielsucht, Drogenkonsum oder auch Alkoholmissbrauch, dienen als Flucht vor Gefühlen, die mit der Angst vorm Verlassenwerden oder tatsächlicher Einsamkeit, zusammenhängen. (IH 29-30)

(3) “Severe mood shifts” (IH 8)

Zudem leidet die Borderline-Persönlichkeit unter radikalen Stimmungsschwankungen, die für ihre Mitmenschen meist völlig überraschend sind. Ihre Gefühlslage ist instabil und lässt die betroffene Person immer wieder in Angst, Reizbarkeit oder auch Depressionen driften. Zumeist halten diese Phasen der depressiven oder aggressiven Stimmung nur kurze Zeit an. In seltenen Fällen können diese Gefühle die Dauer von ein paar Tagen umfassen. Die Grundstimmung des Betroffenen ist häufig durch Zynismus, Pessimismus oder auch

Depressionen gekennzeichnet und nicht kontrollierbar. Ihre Gefühlslage lässt sich eher als überaktiv bezeichnen, weshalb die betroffene Person keine Ruhe kennt. (*IH* 30f.)

(4) “Frequent and inappropriate displays of anger” (*IH* 8)

Die Borderline-Persönlichkeit hat demnach unter anderem Probleme Gefühle wie Wut oder Zorn angemessen zu kontrollieren. Dies ist ihr nicht möglich. Stattdessen kommt es zu heftigen Wutausbrüchen, die oftmals unvorhersehbar sind und erschreckend ausarten können. Zum Teil kommt es sogar zu körperlichen Auseinandersetzungen und nicht selten greift die Borderline-Persönlichkeit zu Waffen, wie Fleischermessern oder zerbrochenem Geschirr. Diese Szenarien werden häufig durch triviale Vergehen hervorgerufen, hinter welchen sich eine Ansammlung aus Angstgefühlen vor Enttäuschung oder Verlassenwerden verbirgt. Aus diesem Grund wird der Zorn meist gegen Personen gerichtet, die der Borderline-Persönlichkeit besonders nahe stehen. Dabei kann der jeweilige Wutausbruch als Hilferuf betrachtet werden oder auch als Test der tatsächlichen Treue und Stärke des Partners. (*IH* 31f.)

(5) “recurrent suicidal threats or gestures, or self-mutilating behaviors” (*IH* 8)

Eine weitere Art, nach Hilfe zu rufen, sind wiederkehrende Selbstverstümmelungen, Selbstmorddrohungen oder gar Selbstmordversuche. Zum Einen spiegeln diese den tatsächlichen Hang der Borderline-Persönlichkeit zu depressiven Stimmungen wider und sind ein Zeichen von Hilflosigkeit. Zum Anderen dienen solche Verhaltensweisen allerdings oftmals auch der Manipulation ihres Gegenübers. Demzufolge sind die Selbstmorddrohungen meistens nicht ernst gemeint, sondern viel mehr ein Mittel, um auf sich und ihren Schmerz

aufmerksam zu machen. Ziel ist es dabei, die Mitmenschen zum Eingreifen zu bewegen, um ein Gefühl des Umsorgtseins zu erhalten.

Allerdings kann das routinemäßige Auftreten und die Häufigkeit dieser Drohungen sich selbst zu verletzen dazu führen, dass das Gegenüber für diese Verhaltensweisen unempfindlich wird und sie nicht mehr ernst nimmt. Hierin liegt das eigentliche Problem: Zeigt die Umwelt keine Reaktion mehr, werden die Verstümmelungen immer schlimmer. Aber gerade die Reaktionen der Mitmenschen sind es, welche den Borderliner darin bestätigen, dass sie auf diese Art und Weise die nötige Aufmerksamkeit und Zuwendung bekommt. (IH 32-35)

(6) “Lack of clear sense of identity” (IH 8)

Ebenso wie sie unsicher in Bezug auf die Gefühle ihrer Mitmenschen ist, leidet die Borderline-Persönlichkeit unter einem fehlenden Verständnis ihres Selbst. Diese Identitätsstörung zeichnet sich durch das Auftreten von mindestens zwei der nachfolgenden Kriterien aus: Das Bild, das sie von sich selbst hat, ihre sexuelle Orientierung, ihre Erwartungen vom Leben oder auch die Berufswahl, die Art der Vorstellung wie ihre Freunde sein sollten, oder auch bestimmte Wertvorstellungen. Die Borderline-Persönlichkeitsstörung erkrankte Person kann eigene Wesenszüge und Vorteile, wie Intelligenz oder Attraktivität, nicht als Konstanten wahrnehmen. Für sie sind es Eigenschaften, die sie sich immer wieder aufs Neue verdienen muss und welche sie im Vergleich, in Bezug auf andere, beurteilt. Auch hier gibt es keine Abstufungen, sondern auch wieder nur Schwarz und Weiß. Eine Borderline-Persönlichkeit kann sich beispielsweise im einen Moment für attraktiv halten bis sie einer – aus ihrer Sicht – hübscheren Person begegnet, was dazu führt, dass sie sich schlagartig selbst als

hässlich empfindet. Auch hieran zeigt sich wieder, dass die Borderline-Persönlichkeit im Augenblick lebt. (IH 35-38)

(7) “Chronic feelings of emptiness or boredom” (IH 8)

Als Folge dieses fehlenden Identitätsgefühls können Gefühle von innerer Leere oder Langeweile auftreten. Daraus resultierend empfindet die an dieser Krankheit leidende Person wiederum Einsamkeit und beginnt nach Möglichkeiten zu suchen, die empfundene Leere zu füllen. Ihr Vorgehen ist impulsiv und beinhaltet zumeist destruktive Verhaltensweisen oder die Flucht in eine zur Enttäuschung führende Beziehung. Es geht der Borderline-Persönlichkeit hierbei nicht um das Gefühl des Verliebtseins, also nicht um den Partner an sich, sondern um eine Flucht vor dem Gefühl der Leere. Die Gründe für dieses Verhalten sind dabei in der existenziellen Angst, unter welcher die Borderline-Persönlichkeit leidet, verankert.

Das Gefühl von Langeweile und Leere ist ein wichtiges Symptom der Erkrankung, da durch dieses häufig die anderen Merkmale, wie Selbstverstümmelung oder Wutausbrüche, hervorgerufen werden. (IH 38f.)

(8) “Frantic efforts to avoid real or imagined abandonment” (IH 8)

Die Gefühle von Einsamkeit können bei der Borderline-Persönlichkeit zu einem Empfinden von ständiger Isolation führen. Hier fällt der Betroffene in kindliche Denkmuster zurück. Er kann, ebenso wie ein kleines Kind, nicht zwischen einer vorübergehenden Abwesenheit seiner Mutter und einem tatsächlichen Verlassenwerden unterscheiden. Aufgrund dessen leidet der Betroffene an einer ständigen, jedoch zumeist eingebildeten Angst, von geliebten Menschen verlassen zu werden, und verfällt deshalb in Depressionen. Das Gefühl zu

existieren richtet sich nämlich nach der Bestätigung durch seine Mitmenschen. Oftmals bedarf es hierfür sogar der physischen Anwesenheit anderer, weshalb die alleinstehende Borderline-Persönlichkeit sich häufig in Single-Bars begibt, was wiederum zur oben genannten Promiskuität, als eine Form des selbstzerstörerischen Verhaltens, führen kann. (IH 39-41)

Neben diesen acht Kriterien zur Definition der Borderline-Persönlichkeitsstörung schlägt Dr. John Gunderson, Forscher auf dem Gebiet der Borderline-Erkrankung, ein weiteres Merkmal vor, das allerdings im *DSM-III-R* aus dem Jahre 1987 noch nicht akzeptiert worden ist, da es aufgrund der Überschneidungen mit psychotischen Krankheiten Meinungsverschiedenheiten zu diesem neunten Kriterium gegeben hat. In der aktuelleren Auflage des *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, dem *DSM-IV* von 1994, ist dieses neunte Merkmal enthalten. Es wird dort als „transient, stress-related paranoid ideation or severe dissociative symptoms“ (*DSM-IV* 654) beschrieben. An der Definition der Borderline-Persönlichkeitsstörung hat sich allerdings nichts geändert, da es noch immer fünf zutreffende Kriterien sein müssen, die nun lediglich aus neun anstatt aus acht Merkmalen gewählt werden.

Aufgrund des fortwährenden Anstiegs der Patientenzahlen, die unter dieser Krankheit leiden, spricht man in der Forschung um diese Zeit sogar von einer Borderline-Ära (IH xiii). Die Ursachen dafür werden in verschiedenen Bereichen gesucht. Es gibt zwei Theorien, die besagen, dass die Borderline-Persönlichkeitsstörung zum Teil durch genetische Faktoren, sowie familiäre Vorprägung durch Erziehung, bedingt wird. Diese innerfamiliären Ursachen teilen sich in eben zwei Bereiche auf: „one emphasizing developmental (psychological) roots, the other constitutional (biological and genetic) origins“ (IH 47).

Neben diesen beiden Theorien richtet sich das Forschungsinteresse des weiteren auf den Bereich der Umwelt der Borderline-Persönlichkeit und somit auf soziale und gesellschaftliche Faktoren: „We have also identified certain aspects of contemporary society that increasingly foster borderline characteristics“ (*IH* xiv). Bei diesen Faktoren handelt es sich laut der dritten Theorie um moderne Aspekte wie zum Beispiel Schnellebigkeit, Zerfall der Kernfamilie oder auch die Abkehr von traditionellen Mustern:

A third theoretical category, which focuses on the grander environmental and sociocultural factors, such as our fast-paced fragmented societal structure, destruction of the nuclear family, increased divorce rates, increased reliance on nonparental daycare, greater geographical mobility, and changing patterns of women’s roles, is also important. (*IH* 47)

Dieser hier aufgeführte, dritte theoretische Ansatz soll in erster Linie die Grundlage für den Interpretationsteil meiner Arbeit bilden. Anspielungen auf familiäre Ursachen für den Lebenswandel des Kontrabassisten sind bei Patrick Süskind mit Sigmund Freuds Theorien verbunden, und sollen deshalb im nächsten Kapitel vorgestellt werden.

4. Zur Freud-Forschung

Einführend sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass die Psychoanalyse ihre Wurzeln bereits im 19. Jahrhundert hat. Die Betrachtung psychologischer Aspekte in literarischen Werken reicht sogar noch weiter in die Vergangenheit zurück:

The psychology of literature is hardly a new concern: ever since Aristotle, critics, rhetoricians, and philosophers have examined the psychological dimensions of texts and performances on an audience. The application of psychoanalytic principles to the study of literature, however, is a relatively recent phenomenon, initiated primarily by Freud and, in other directions, by Alfred Adler and Carl Jung. (Habib 83)

Sigmund Freud gilt dabei heute gemeinhin als Begründer der Psychoanalyse. Er verfasste Theorien über die Bestandteile der menschlichen Psyche, wobei er insbesondere das Unbewusste zu erforschen suchte. Hierbei entwarf er unter anderem Theorien zur Triebhaftigkeit des Menschen (Wright 9f.) und formulierte Thesen zur Aufspaltung des Ichs und zum Spannungsverhältnis, in welchem seine einzelnen Bestandteile zueinander stehen (Freud, *Vorlesungen* 497f.).

Carl Gustav Jung, der mit Freud zusammenarbeitete, betrachtet die menschliche Psyche ebenfalls als ein Zentrum konfliktärer Kräfte (Wright 59). Zu seinen großen Entdeckungen in der Psychoanalyse zählt die Archetypentheorie. Dieses Konzept besagt, dass dem Menschen bestimmte Urtypen, wie beispielsweise die Vorstellung vom weisen Alten, innewohnen, welche unabhängig von persönlichen Faktoren sind und als allen Menschen gemein gelten (Wright 60).

Auch der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan greift Freuds Theorien zum Unbewussten auf, erweitert diese allerdings um Konzepte aus dem Bereich der Linguistik

(Habib 91). Dabei bedient er sich der Zeichentheorie nach Ferdinand de Saussure, zweifelt allerdings die reziproke Evokation der beiden Seiten des Zeichens an (Wright 101). Für ihn ruft also ein Signifikant nicht zwangsläufig ein eindeutiges Signifikat hervor. Diese Überzeugung spiegelt sich auch in seiner Beschreibung des Unbewussten als „product of signifying systems“ (Habib 92) wider. Zu seinen bekanntesten Erkenntnissen gehört die Theorie des Spiegelstadiums, aus welcher heraus sich das Ich entwickelt (Habib 93).

Im nachfolgenden Teil meiner Arbeit werde ich mich für die psychoanalytische Untersuchung des Protagonisten allerdings ausschließlich auf Freuds theoretische Ansätze beziehen, da der Kontrabassist explizit auf dessen Konzepte anspielt.

In diesem Kapitel wird auf folgende Theorien Sigmund Freuds eingegangen: Die Aufspaltung des Ichs in Es, Ich und Über-Ich und den Ödipuskomplex. Diese Aspekte aus Freuds psychoanalytischen Schriften sind für meine weitere Analyse des Kontrabasses wichtig, da Patrick Süskind im Monolog des Protagonisten auf diese anspielt bzw. sein Verhalten stark auf diese Theorien hinweist.

In seiner Vorlesung über „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“ (1933) beschreibt Freud eingangs, dass das Ich „spaltbar“ (Freud, *Vorlesungen* 497) ist. Er verweist darauf, dass dies der bisherige Stand des Wissens ist und dass man in der Psychologie bis zu diesem Zeitpunkt davon ausgeht, dass diese Spaltung des Ichs durch bestimmte Funktionen bedingt ist, die es beinhaltet. Die Spaltung ist dabei zeitlich begrenzt und die „Teilstücke können sich nachher wieder vereinigen“ (497). Die neue Erkenntnis ist die Theorie, dass es sich bei der „Sonderung einer beobachtenden Instanz vom übrigen Ich“ (498) um einen „regelmäßige[n] Zug in der Struktur des Ichs“ (498) handelt. Die beobachtende und auch richtende Funktion dieser Instanz bezeichnet er dann als „Gewissen“ (498). Er setzt das

Gewissen und die beobachtende Abspaltung als Teil des Ichs nicht gleich. Es ist demnach kein Synonym. Freud sieht das Gewissen viel mehr als eine Funktion dieses Teils, den er daraufhin mit „Über-Ich“ (499) benennt. Das Über-Ich als Teil des Ichs „vertritt . . . den Anspruch der Moralität, und wir erfassen mit einem Blick, dass unser moralisches Schuldgefühl der Ausdruck der Spannung zwischen Ich und Über-Ich ist“ (499-500). Hierbei verweist Freud darauf, dass diese moralischen Schuldgefühle bei Melancholikern intensiver sind und das Ich vom Über-Ich „beschimpft, erniedrigt, misshandelt“ (499) wird, was später bei der interpretatorischen Analyse des Kontrabassisten vor dem Hintergrund der Freudforschung noch einmal wichtig sein wird.

Weiterhin erklärt Freud, dass das Gewissen beim Menschen nicht angeboren ist, sondern sich erst später entwickelt und bis zu seiner Entstehung durch äußere Autoritäten ersetzt wird:

Wenn das Gewissen auch etwas >>in uns<< ist, so ist es doch nicht von Anfang an. Es ist so recht ein Gegensatz zum Sexualleben, das wirklich vom Anfang des Lebens an da ist und nicht erst später hinzukommt. Aber das kleine Kind ist bekanntlich amoralisch, es besitzt keine inneren Hemmungen gegen seine nach Lust strebenden Impulse. Die Rolle, die späterhin das Über-Ich übernimmt, wird zuerst von einer äußeren Macht, von der elterlichen Autorität, gespielt. Der Elterneinfluss regiert das Kind durch Gewährung von Liebesbeweisen und durch Androhung von Strafen, die dem Kinde den Liebesverlust beweisen und an sich gefürchtet werden müssen. (Freud, *Vorlesungen* 500)

Laut Freud liegen die Gründe für diese Entwicklung, der Autoritätsfurcht hin zum Über-Ich und der in ihm enthaltenen Gewissensfunktion, in der beginnenden Identifizierung

mit der Autorität. Er erklärt dies folgendermaßen: „Die Grundlage dieses Vorganges ist eine sogenannte Identifizierung, d.h. eine Angleichung eines Ichs an ein fremdes, in deren Folge dies erste Ich sich in bestimmten Hinsichten so benimmt wie das andere, es nachahmt, gewissermaßen in sich aufnimmt“ (501).

Dabei betrachtet Freud die Entwicklung des Über-Ichs als gesund an, wenn der Ödipuskomplex überwunden wird. Er schreibt hierzu:

Die für diese Auffassung entscheidende Tatsache ist nun, dass diese Neuschöpfung einer überlegenen Instanz im Ich aufs innigste mit dem Schicksal des Ödipuskomplexes verknüpft ist, so dass das Über-Ich als der Erbe dieser für die Kindheit so bedeutungsvollen Gefühlsbindung erscheint . . . Eingehende Untersuchung belehrt uns auch, dass das Über-Ich in seiner Stärke und Ausbildung verkümmert, wenn die Überwindung des Ödipuskomplexes nur unvollkommen gelingt. (502)

Freud betont, dass es sich bei dem schließlich entwickelten Über-Ich nicht nur um eine Abstraktion, wie Gewissen, darstellt, sondern dass es viel mehr als Strukturverhältnis zu betrachten ist, welches verschiedene Funktionen beinhaltet, wovon eine eben das Gewissen ist. (503). Des weiteren fungiert das Über-Ich als „Träger des Ich-Ideals“ (503). Dies ist der Bereich, an welchem „das Ich sich misst, dem es nachstrebt, dessen Anspruch auf immer weitergehende Vervollkommnung es zu erfüllen bemüht ist“ (503). Aus diesem Messen am Ideal-Ich entstehen laut Freud Minderwertigkeitsgefühle. Auf diese Theorie soll hier kurz eingegangen werden, da auch sie eine Charaktereigenschaft des Jemand in Süskinds *Der Kontrabass* widerspiegeln:

Das Gefühl der Minderwertigkeit hat stark erotische Wurzeln. Das Kind fühlt sich minderwertig, wenn es merkt, dass es nicht geliebt wird, und ebenso der Erwachsene . .

. Aber der Hauptanteil des Minderwertigkeitsgefühls stammt aus der Beziehung des Ichs zu seinem Über-Ich, ist ebenso wie das Schuldgefühl ein Ausdruck der Spannung zwischen den beiden. (Freud, *Vorlesungen* 503-504)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Über-Ich ein Teilbereich des Ichs ist, der bestimmte Funktionen erfüllt: Dazu gehört das Gewissen, bestimmte Ideale und moralische Werte. Sowohl das Über-Ich als auch das Ich sind zum großen Teil unbewusst (Freud, *Vorlesungen* 507f.). Dem Über-Ich gegenüber steht ein anderer Teil des Ichs, nämlich das sogenannte „Es“ (510). Freud beschreibt es wie folgt:

Es ist der dunkle, unzugängliche Teil unserer Persönlichkeit; das wenige, was wir von ihm wissen, haben wir durch das Studium der Traumarbeit und der neurotischen Symptombildung erfahren und das meiste davon hat negativen Charakter, lässt sich nur als Gegensatz zum Ich beschreiben . . . Von den Trieben her erfüllt es sich mit Energie, aber es hat keine Organisation, bringt keinen Gesamtwillen auf, nur das Bestreben, den Triebbedürfnissen unter Einhaltung des Lustprinzips Befriedigung zu schaffen . . . Selbstverständlich kennt das Es keine Wertungen, kein Gut und Böse, keine Moral. (Freud, *Vorlesungen* 511f.)

Das Es vertritt also den triebhaften Teil des menschlichen Seelenapparates und fungiert somit entgegengesetzt zum Über-Ich, wodurch das Ich einem ständigen Konflikt ausgesetzt ist. Es ist seine Aufgabe, die Forderungen dieser beiden Teilbereiche so zu kombinieren, dass das Ergebnis ein angemessenes Verhalten ist, das schließlich von der Außenwelt akzeptiert werden kann. Die Forderungen an das Ich kommen demnach aus drei Richtungen. Zum einen vom moralischen Über-Ich her, zum anderen vom triebhaften Es her, und zudem noch von der

Außenwelt und deren Wertesystem (Freud, *Vorlesungen* 514). Das Ich hat demzufolge große Leistungen zu vollbringen. Diese Anforderungen an das Ich stellt Freud folgendermaßen dar:

Die drei Zwingherren sind die Außenwelt, das Über-Ich und das Es . . . Es fühlt sich von drei Seiten her eingeeengt, von dreierlei Gefahren bedroht, auf die es im Falle der Bedrängnis mit Angstentwicklung reagiert. Durch seine Herkunft aus den Erfahrungen des Wahrnehmungssystems ist es dazu bestimmt, die Anforderungen der Außenwelt zu vertreten, aber es will auch der getreue Diener des Es sein, im Einvernehmen mit ihm bleiben, sich ihm als Objekt empfehlen, seine Libido auf sich ziehen . . . Andererseits wird es auf Schritt und Tritt vom gestrengen Über-Ich beobachtet, das ihm bestimmte Normen seines Verhaltens vorhält, ohne Rücksicht auf die Schwierigkeiten von seiten des Es und der Außenwelt zu nehmen, und es im Falle der Nichteinhaltung mit den Spannungsgefühlen der Minderwertigkeit und des Schuldbewusstseins bestraft. (Freud, *Vorlesungen* 514f.)

Diese Ausführungen Freuds machen deutlich, welchen Anstrengungen und Spannungen das Ich unterliegt. Dieses chaotisch anmutende System, welches das menschliche Seelenleben darstellt, beschreibt den Aufbau der Psyche des geistig gesunden Menschen. Zur Entwicklung dieser Aufteilung der Psyche ist der Wegfall des Ödipuskomplexes beim Jugendlichen von großer Bedeutung, was an früherer Stelle in diesem Kapitel bereits angedeutet worden ist. Im Folgenden werde ich nun detaillierter auf den Ödipuskomplex eingehen und dazu seinen Ursprung und seine Merkmale erläutern. Den Begriff Ödipuskomplex leitet Freud von Sophokles' Drama *König Ödipus* (425 v. Chr.) ab, „dessen Protagonist seinen Vater tötet und die eigene Mutter heiratet. Dieser Wunsch, ein Elternteil aus dem Weg zu räumen, um das andere exklusiv für sich zu besitzen, ist natürlich in höchstem Maße unsozial und wird daher

verdrängt, noch bevor das Kind erwachsen wird“ (De Berg 90). In der Psychologie wird dieser Terminus folglich von Freud gebraucht, um das kindliche Begehren des gegengeschlechtlichen Elternteiles zu umschreiben. Dabei wird der jeweils andere Elternteil vom Kind als Konkurrent um die Gunst des begehrten Elternteiles angesehen. Somit kommt es zur Rivalität, die als Spannungen in der Eltern-Kind-Beziehung zum Ausdruck kommen. Freud beschreibt das Grundprinzip der ödipalen Phase wie folgt:

Der Sohn beginnt schon als kleines Kind eine besondere Zärtlichkeit für die Mutter zu entwickeln, die er als sein eigen betrachtet, und den Vater als Konkurrenten zu empfinden, der ihm diesen Alleinbesitz streitig macht, und ebenso sieht die kleine Tochter in der Mutter eine Person, die ihre zärtliche Beziehung zum Vater stört und einen Platz einnimmt, den sie sehr gut selbst ausfüllen könnte. Man muss aus den Beobachtungen erfahren, in wie frühe Jahre diese Einstellungen zurückreichen, die wir als *Ödipuskomplex* bezeichnen, weil diese Sage die beiden extremen Wünsche, welche sich aus der Situation des Sohnes ergeben, den Vater zu töten und die Mutter zum Weib zu nehmen, mit einer geringfügigen Abschwächung realisiert. (Freud, *Vorlesungen* 211)

Diese Realisierung des Ödipuskomplexes in der Realität vollzieht sich, indem kleine Kinder den Wunsch verspüren, dass das gleichgeschlechtliche Elternteil, der Konkurrent also weggeht bzw. stirbt, oder diesen Wunsch sogar äußern. Später dann, beim Jugendlichen, manifestiert sich diese Rivalität durch Spannungen zwischen Vater und Sohn bzw. Mutter und Tochter, um die Aufmerksamkeit des jeweils anderen Elternteiles auf sich zu ziehen (De Berg 90). Diese Spannungen und die ödipale Phase als ihre Ursache werden von Freud als wichtige Phase in der kindlichen Entwicklung betrachtet. Der Kampf um die Liebe des gegengeschlechtlichen Elternteiles wird von Freud als Testphase betrachtet und somit als

notwendige Entwicklungsstufe, die das Kind auf die spätere Partnersuche vorbereitet. Dabei kann es allerdings passieren, dass die Überwindung des Ödipuskomplexes scheitert, was zur Folge hat, dass sich „ein Junge eine abnormale Anhänglichkeit an seine Mutter oder eine lebenslange Rivalität mit seinem Vater“ bewahrt (De Berg 91). Wenn der Sohn allerdings den Versuch unternimmt, dieses Verlangen nach dem Besitz der Mutter zu unterdrücken, wählt er eine Frau, die keinerlei Ähnlichkeit mit der eigenen Mutter hat bzw. ihr genaues Gegenteil ist. „Man kennt diesen psychologischen Vorgang unter dem Begriff der *Reaktionsbildung*: Es ist der Versuch, einen Wunsch zu verdrängen, indem man sein Gegenteil verfolgt“ (De Berg 91).

Erfolgt jedoch eine erfolgreiche Überwindung des Ödipuskomplexes, die ein harmonisches Verhältnis zwischen Eltern und Kind zur Folge hat, so spricht Freud vom sogenannten „Kastrationskomplex“:

Diesen Ödipuskomplex dürfen wir also auch jenen Träumern zuschreiben, die so glücklich waren, im späteren Leben den Konflikten mit ihren Eltern zu entgehen, und an ihn innig geknüpft finden wir, was wir den *Kastrationskomplex* . . . heißen, die Reaktion auf die dem Vater zugeschriebene Sexualeinschüchterung oder Eindämmung der frühinfantilen Sexualität. (Freud, *Vorlesungen* 212)

An dieser Stelle schließt sich der Kreis, indem das Auflösen des Ödipuskomplex durch die Furcht vor dem Vater sich in die Forderungen des Über-Ichs umwandelt. Dieses übernimmt die Aufgabe den Ödipuskomplex weiterhin unterdrückt zu halten. Interessant dabei ist, dass das entstehende Über-Ich den Charakter des Vaters wiedergibt. Wie dies genau zu verstehen ist, formuliert Freud in Bezug auf die Doppelseitigkeit des Ich-Ideals:

Seine Beziehung [des Über-Ich] zum Ich erschöpft sich nicht in der Mahnung: >>So (wie der Vater) *sollst* du sein<<, sie umfasst auch das Verbot: >>So (wie der Vater)

darfst du nicht sein . . . << Dies Doppelangesicht des Ich-Ideals leitet sich aus der Tatsache ab, dass das Ich-Ideal zur Verdrängung des Ödipuskomplexes bemüht wurde, ja, diesem Umschwung erst seine Entstehung dankt . . . Da die Eltern, besonders der Vater, als das Hindernis gegen die Verwirklichung der Ödipuswünsche erkannt werden, stärkte sich das infantile Ich für diese Verdrängungsleistung, indem es dies selbe Hindernis in sich aufrichtete. Es lieh sich gewissermaßen die Kraft dazu vom Vater aus, und diese Anleihe ist ein außerordentlich folgenschwerer Akt. Das Über-Ich wird den Charakter des Vaters bewahren, und je stärker der Ödipuskomplex war . . . desto stärker wird später das Über-Ich als Gewissen, vielleicht als unbewusstes Schuldgefühl über das Ich herrschen. (Freud, *Vorlesungen* 301f.)

Freud weist darauf hin, dass die Präsenz und das Verhältnis des Vaters in der Kindheit einen signifikanten Einfluss auf die weitere Entwicklung des Kindes und sogar sein späteres Leben als Erwachsener hat. Die Emotionen in Bezug auf den Vater verlagern sich lediglich in die Ausprägung der Forderungen des Über-Ichs. Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass ein wichtiger Bestandteil der menschlichen Psyche, also des Ichs, bereits in der Kindheit geprägt wird und dass dabei die ödipale Beziehung zum Vater eine gewichtige Rolle spielt. Ein besonders strenges Über-Ich kann das Ergebnis dieser Entwicklung sein, worauf ich im nachfolgenden Interpretationsteil, bei der Betrachtung des Kontrabassisten, noch einmal zurückgreifen werde.

5. Inhaltliche Interpretation des Primärwerkes *Der Kontrabass*

Die folgende Interpretation des Primärwerkes beinhaltet eine psychoanalytische Untersuchung des Protagonisten, sowie eine Verknüpfung des Inhaltes mit den zuvor vorgestellten formalen Aspekten der Dramentheorie nach Manfred Pfister. Diese Berücksichtigung der formalen Aspekte soll aufzeigen, wie wichtig diese für die gesamte Stimmung und Interpretation sind.

Der inhaltlichen Interpretation sei an dieser Stelle vorangestellt, dass die Bezeichnung des Protagonisten in diesem Stück als „Jemand“ dazu beiträgt, die Identifikation mit dem doch oftmals befremdlich wirkenden Individuum zu erleichtern. Zugleich verweist die Namenlosigkeit dieses Mannes auf das Problem der Anonymität, indem er im Nebentext ausschließlich als „der Jemand“ (Süskind, *Kontrabass* 7)⁵ oder „Er“ (7) bezeichnet wird. Der Kontrabassist selbst stellt sich auch nicht mit Namen vor. Diese Anonymisierung kann als Ausdruck seiner Einsamkeit gedeutet werden und somit als Ursache für seine psychische Erkrankung herangezogen werden. Die Tatsache, dass es sich hierbei um ein allgemeines Problem handelt, das heißt, dass heute immer mehr Menschen davon betroffen sind (*IH* xiii), wird ebenfalls durch die pauschalisierende Bezeichnung des Protagonisten als „Jemand“ unterstrichen.

Als erstes werde ich deshalb im nun nachfolgenden Interpretationsteil den Protagonisten, dessen Psyche und sein Verhalten untersuchen. Diese analysiere ich vor dem Hintergrund der Borderline-Forschung. Im Anschluss daran werde ich auf die Theorien Freuds eingehen, mit denen Patrick Süskind in *Der Kontrabass* spielt und die in diesem explizit genannt werden. Daraufhin soll die Sprache näher betrachtet werden, da dieses Stück aus

⁵ Da diese Quelle im Folgenden (dem gesamten Hauptteil) mehrfach angeführt wird, werde ich sie in Zukunft lediglich mit Titel bzw. nur die Seitenzahl anführen, wenn sich aus dem Zusammenhang deutlich ergibt, dass es sich um diese Quelle handelt.

einem einzigen Monolog besteht, der sporadisch von Regieanweisungen durchbrochen wird. Auch diese werden in die Analyse mit einbezogen, ebenso wie das offene Dramenende.

5.1. Das Verhalten des Kontrabassisten: Merkmale der Borderline-Erkrankung

Fünf der acht im Theorieteil zur Borderline-Forschung beschriebenen Kriterien treffen auf den Kontrabassisten zu, womit er als Borderline-Persönlichkeit einzustufen ist. Zu diesen fünf Kriterien zählt zum Einen seine Unfähigkeit eine Beziehung zu führen, sowie seine starken Stimmungsschwankungen. Dabei leidet er insbesondere unter heftigen und unangemessenen Wutausbrüchen, da keine offensichtliche Provokation vorhanden ist. Hinzu kommt sein selbstzerstörerisches Verhalten in zwei Bereichen, zum einem seine Alkoholsucht und zum anderen die Selbstverstümmelung, welche er beschreibt. Als fünftes Kriterium lässt sich sein fehlendes gefestigtes Identitätsgefühl, also die Ambivalenz in seiner Persönlichkeit, heranziehen.

5.1.1. "Unstable and intense interpersonal relationships" (IH 8)

Die Unfähigkeit des Protagonisten, eine Beziehung zu führen, äußert sich in zweierlei Hinsicht. Zum Einen in einer allgemeinen Schwierigkeit, zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen und zum anderen in der speziellen Form einer partnerschaftlichen Bindung, die ihm ebenfalls nicht möglich ist. Dies kommt an verschiedenen Stellen in *Der Kontrabass* deutlich zum Vorschein. Hierzu zählt als erster Hinweis, dass der Kontrabassist in einem komplett „schallisolierten Raum“ (*Kontrabass* 29) lebt, wie er selbst sagt:

Schauen Sie, ich habe hier bei mir zuhause alles ausgelegt mit Akustikplatten, Wände, Decken, Boden. Die Tür ist doppelt und innen versteppt. Fenster aus doppeltem

Spezialglas mit gedämmtem Rahmen. Hat ein Vermögen gekostet. Aber einen Schallschutzwert von über 95%. Hören sie was von der Stadt? (25f.)

Diese Schalldämmung seiner Wohnung ist eine erste Anspielung auf die Isolierung, unter der er in menschlicher Hinsicht leidet. Er lebt in einem Raum, der widerspiegelt, wie es ihm selbst ergeht. Er lebt in seinem Zuhause als isoliertes und einsames Individuum: „Wissen Sie, ich bin sehr oft einsam. Sitze meistens allein bei mir zuhause, wenn ich dienstfrei habe, höre dann ein paar Platten, übe gelegentlich, Spaß macht es mir keinen, es ist immer dasselbe“ (47). Diese Passage macht deutlich, dass sich seine sozialen Kontakte auf seine Arbeitskollegen beschränken und er nach Beendigung seines Arbeitstages keine Ansprache mehr findet. Dass er unter dieser Situation leidet, wird durch seine Aussage, dass ihm dies keinen Spaß mache, zum Ausdruck gebracht. Später, als er wütend wird und sich von seinen Emotionen hinreißen lässt, greift er seine Isolierung abermals auf: „Entschuldigen Sie, dass ich schrei. Aber ich kann schreien hier, soviel ich will. Es hört keiner, wegen der Akustikplatten. Kein Mensch hört mich...“⁶ (69). Der Jemand, wie der Kontrabassist in diesem Stück genannt wird, rechtfertigt seine emotionalen Aussetzer damit, dass er allein ist und dass es sowieso niemanden kümmert, ob er schreit oder nicht. Dies impliziert auch, dass sich niemand dafür interessiert, wie es ihm geht. Er kann schreien oder nicht und es erfolgt keine Reaktion.

Dieser Mangel an Ansprache beschreibt nicht allein seine Unfähigkeit, zwischenmenschliche Beziehungen im Allgemeinen zu führen, sondern ebenso die Schwierigkeiten, die er in Bezug darauf hat, eine Partnerin zu finden. Der Jemand weist selbst

⁶ Die hier gesetzten Pünktchen übernehme ich ohne Freilassung aus dem Primärwerk, um zu kennzeichnen, dass es sich nicht um eine Auslassung meinerseits handelt, die nach MLA-Style Freilassungen zwischen den Punkten beinhaltet, sondern um Punkte, die auch so in Süskinds *Der Kontrabass* auftauchen. Demgegenüber lassen sich die von mir selbst vorgenommenen Auslassungen an Freizeichen zwischen den Punkten erkennen. Dies gilt für alle nachfolgenden Zitate.

auf seine Inkompetenz in diesem Bereich hin, schiebt die Schuld daran allerdings auf sein Instrument:

Wenn Sie mit einer Frau allein sein wollen, steht er dabei und überwacht das Ganze. Werden Sie intim – er schaut zu. Sie haben immer das Gefühl, er macht sich lustig, er macht den Akt lächerlich. Und dieses Gefühl überträgt sich natürlich auf die Partnerin, und dann – Sie wissen selbst, die körperliche Liebe und die Lächerlichkeit, wie eng liegt das zusammen und wie schlecht verträgt es sich! Wie miserabel! (35)

Der Jemand fühlt sich von seinem Kontrabass daran gehindert, mit einer Partnerin ein gesundes Sexleben zu führen. Dieses Abwälzen der Schuld auf das Instrument dient dazu, die Probleme nicht bei sich selbst suchen zu müssen. Es ist ihm durchaus möglich, kurzweilig eine Partnerin zu haben, allerdings sind längerfristige Beziehungen zum Scheitern verurteilt: „Weil ich habe seit zwei Jahren keine Frau mehr gehabt und schuld ist er! Das letzte Mal war 1978, da habe ich ihn im Bad versteckt, aber es hat nichts geholfen, sein Geist schwebte über uns wie eine Fermate“ (36). Der Kontrabassist bringt das Problem auf den Punkt. Es gelingt ihm, sich mit Frauen zu verabreden, allerdings entwickelt sich aus diesen Verabredungen keine feste Beziehung. Als Grund führt er an, dass er sich unter Beobachtung durch sein Instrument fühle. Da es sich bei dem Instrument jedoch um einen Gegenstand handelt und ihm dieser in Wirklichkeit nichts anhaben kann, wird klar, dass es sich um einen verzweifelten Versuch handelt, das eigene Unvermögen von sich zu schieben.

Zudem steigert er sich in extremem Maße in seine Fixierung auf die junge Sopranistin Sarah hinein. Er hat sie bisher nicht einmal angesprochen, macht ihr aufgrund ihres Verhaltens allerdings Vorwürfe:

Denn ich bin ein Kavalier zu der Dame, die ich liebe, vom Scheitel bis zur Sohle. Aber es ist ekelhaft, wenn diese Dame mit anderen Herren ausgeht. Ich finde das ekelhaft! Die Dame, die *ich* liebe! Geht nicht mit andern Herren in ein Fischlokal Nacht für Nacht! ... Zwar, sie kennt mich nicht, aber ... aber das ist auch die *einzig*e Entschuldigung, die sie hat! Wenn sie mich kennt ... wenn sie mich dann kennenlernt ... es ist nicht wahrscheinlich, aber ... wenn wir uns dann kennen, dann – kann sie was erleben, das kann ich Ihnen jetzt schon sagen, . . . (74f.)

Der Jemand regt sich hier in unangemessener Weise über die angebliche Untreue seiner geliebten Sarah auf, die noch nicht einmal weiß, dass er überhaupt an ihr interessiert ist. Er sieht bereits Probleme, obwohl noch keine Beziehung zu ihr vorhanden ist. An dieser Stelle wird auch die schwarzweiße Sichtweise des Kontrabassisten deutlich: Er findet das Verhalten der Frau „ekelhaft“, die er zuvor noch idealisierte, indem er ihr folgende Tugenden zuschrieb: „Leichtigkeit, Musikalität, Schönheit, Glück, Ruhm“ (71). Dieses Einteilen in Gut und Böse ist eine der Merkmale der Borderline-Persönlichkeit, wenn es um Beziehungen zu anderen Menschen geht. Es ist der Person nicht möglich, das Gegenüber als Ganzes zu sehen, als Mensch mit positiven und negativen Eigenschaften. Der Mensch ist demnach immer nur gut oder nur böse:

The borderline lacks . . . the ability to understand others as complex human beings who nonetheless can relate in consistent ways. The borderline experiences another on the basis of his most recent encounter, rather than on a broader-based, consistent series of interactions. Therefore, a constant, predictable perception of another person never emerges, as the borderline continues to respond to that person as someone new on each occasion. (*IH* 28)

Nachdem er sich über Sarah aufgeregt hat, wendet er sich an das Publikum und stellt seine Fähigkeit, eine Beziehung zu führen, sogar selbst in Frage: „glauben Sie, dass ich ... für eine Frau ... überhaupt zumutbar bin ... ?“ (*Kontrabass* 76). An dieser Stelle wird deutlich, dass er sich seiner eigenen Beziehungsunfähigkeit bewusst ist, sich diese allerdings nicht wirklich eingestehen will, und deshalb die Schuld für diese Problematik dem Kontrabass zuschiebt.

5.1.2. “Impulsiveness in potentially self-damaging behaviors” (IH 8)

Die Probleme des Kontrabassisten beschränken sich jedoch nicht nur auf die Ebene zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern auch auf den Umgang mit seinem eigenen Körper. Wie bei der Borderline-Persönlichkeit treffen auch auf ihn selbstschädigende Verhaltensweisen in zwei Bereichen zu. Zum einen handelt es sich dabei um sein Alkoholproblem und zum anderen um die Selbstverstümmelungen, die er beschreibt. Zunächst werde ich dabei auf sein Alkoholproblem eingehen. Immer wieder gibt es Hinweise darauf, dass er ein Bier nach dem anderen trinkt: „*Zimmer. Eine Schallplatte wird gespielt, die Zweite Sinfonie von Brahms. Jemand summt mit. Schritte, die sich entfernen, wiederkommen. Eine Flasche wird geöffnet, der Jemand schenkt sich Bier ein*“ (7). Bereits in der allerersten Regieanweisung, also noch vor Beginn des Monologs, wird darauf hingewiesen, dass der Jemand sich Bier einschenkt. Sein Alkoholproblem ist damit noch nicht bewiesen, allerdings wird durch die Häufung der Anweisungen im Nebentext, in denen er Bier trinkt, und auch durch seine eigene Rechtfertigung schnell klar, dass er unter einem solchen Problem leidet. Hier nur ein paar Beispiele: „*Er trinkt einen Schluck Bier*“ (12), „*Er nimmt noch einen Schluck Bier*“ (15), „*Er trinkt*“ (23) und „*Er stellt die Musik ab und trinkt*“ (35). Auch in seinem Monolog äußert er sich über sein Trinken: „*Sie erlauben, dass ich nebenher Bier trinke, ich*

habe einen wahnsinnigen Flüssigkeitsverlust“ (19). Er rechtfertigt sich, indem er mehrfach auf diesen Flüssigkeitsverlust hinweist: „Ich verliere bei einer Oper durchschnittlich zwei Liter Flüssigkeit; bei einem Sinfoniekonzert immerhin noch einen Liter“ (33), „Ich trinke einige Bier wegen dem Feuchtigkeitsverlust“ (48). Mit dieser Aussage gibt er zu, dass es sich sogar um „einige Bier“ handelt. Dieser Konsum in großen Mengen führt dazu, dass er sich schließlich nicht mehr unter Kontrolle hat und zu schreien anfängt: „. . . entschuldigen Sie, dass ich jetzt etwas lauter werde, aber wenn ich Bier genossen habe, werde ich lauter“ (90f.). Der Kontrabassist stellt selbst fest, dass der Alkoholgenuss in großen Mengen sich in seiner Stimmungslage niederschlägt, allerdings kann er trotzdem nicht davon ablassen, was auf eine Alkoholsucht hinweist. Dass es sich um eine regelmäßige Angewohnheit handelt, sagt er selbst: „Normalerweise haben wir von zehn bis eins Probe und dann abends von sieben bis zehn Vorstellung. Den Rest der Zeit sitz ich zu Hause, hier in meinem Akustikzimmer. Ich trinke einige Bier wegen dem Feuchtigkeitsverlust“ (48).

Sein selbstschädigendes Verhalten umfasst nicht nur seinen Bierkonsum, sondern auch die körperlichen „Verstümmelungen“, die er sich selbst zufügt. Er spricht vom Kontrabassspielen als „Kraftsport“ und bezeichnet es sogar ausdrücklich als „Selbstverstümmelung“:

Ein reiner Kraftsport ist das. Jede Saite müssen Sie drücken wie ein Wahnsinniger, schauen Sie meine Finger an. Da! Hornhaut auf den Fingerkuppen, schauen Sie, und Rillen, ganz hart. Mit diesen Fingern spüre ich nichts mehr. Ich habe mir die Finger verbrannt, letztens, ich habe nichts gespürt, ich hab es erst gemerkt am Gestank von meiner eigenen Hornhaut. Selbstverstümmelung. Kein Schmied hat solche

Fingerkuppen. Dabei sind meine Hände eher zierlich. Gar nicht gebaut fürs Instrument.

(50)

Solcherlei Selbstverstümmelungen werden in der Borderline-Forschung als Mittel betrachtet, vom inneren Schmerz oder Gefühl der Leere und Einsamkeit abzulenken: „drug and alcohol abuse serve as defenses against feelings of loneliness and abandonment“ (IH 30). Da der Kontrabassist einer dieser einsamen Menschen ist, widmet er sich seiner Arbeit mit „Idealismus“ und „selbstloser Hingabe“:

Sind Sie auch so erfüllt von Idealismus und selbstloser Hingabe an ihre Arbeit wie ich?

Ich drücke auf vier Saiten mit den Fingern der linken Hand, bis mir das Blut herauskommt; und ich streiche mit einem Roßhaarbogen darauf herum, bis mir der rechte Arm lahm wird; und ich produziere dadurch ein Geräusch, das benötigt wird, ein Geräusch. Das einzige was mich dabei von Ihnen unterscheidet ist, dass ich meine Arbeit gelegentlich im Frack verrichte (Kontrabass 88)

Der Idealismus, von dem er hier spricht, stellt sich allerdings als Zynismus heraus, wenn man seine weiteren Ausführungen betrachtet. Er spricht davon, dass seine Hingabe an die Arbeit soweit geht, dass es schließlich zu den Verletzungen kommt, die er beschreibt, und er damit nicht einmal etwas besonderes erreicht. Er bezeichnet die Töne, die er produziert, als „Geräusch“ und sieht den einzigen Unterschied zu anderen Berufen darin, dass er sich ab und zu durch feinere Kleidung von diesen abhebt. Durch diese Abwertung seines Könnens wird die Bezeichnung „Idealismus“ deutlich als zynische Bemerkung herausgestellt. Dies weist wiederum darauf hin, dass er seine Arbeit nicht gern verrichtet, sondern eher darunter leidet. Er übt also einen Beruf aus, der ihn nicht glücklich macht, sondern ihn viel mehr frustriert. Das

selbstschädigende Verhalten spaltet sich hier zum einen in die Verletzungen, die er sich zufügt, und in die Ausübung eines Berufes, der seiner Aussage nach gar nicht zu ihm passt:

Ich bin Handwerker. Innerlich bin ich Handwerker. Musiker bin ich nicht. Ich bin bestimmt nicht musikalischer als Sie. Ich mag Musik. Ich kann hören, wenn eine Saite falsch gestimmt ist, und zwischen einem halben und einem ganzen Ton kann ich unterscheiden. Aber ich kann nicht *eine* musikalische Phrase spielen. Nicht einen einzigen Ton kann ich schön spielen ... (84f.)

Dieses Unbehagen gegenüber seiner Arbeit führt sogar soweit, dass ihm seine Anstellung als verbeamteter Kontrabassist des Staatsorchesters, Angst bereitet und er regelrechte Psychose entwickelt:

. . . ich bin als Mitglied des Staatsorchesters quasi Beamter und als solcher unkündbar .
. . Ich bin total abgesichert ... Wissen Sie – das macht mir manchmal eine solche Angst, ich ... ich ... ich traue mich manchmal nicht mehr aus dem Haus, so sicher bin ich. Ich bleibe in meiner Freizeit – ich habe viel Freizeit –, lieber zuhause, aus Angst, wie jetzt, wie soll ich Ihnen das erklären? Es ist eine Beklemmung, ein Alpdruck, ich habe eine wahnsinnige Angst vor dieser Sicherheit, es ist wie eine Klaustrophobie, eine Feststellungspsychose – gerade beim Kontrabass. Denn einen freien Bass gibt es ja nicht. (*Kontrabass* 91)

Die Ausübung seines Berufes bewirkt also ein Gefühl des Gefangenseins und der Beklemmung in ihm, unter welchem er leidet. Dennoch führt er diesen Beruf aus, was in gewisser Weise als selbstquälerisches Verhalten betrachtet werden kann. Ich gehe soweit, seine Berufswahl als solches zu bezeichnen, da das Ausmaß des (eingebildeten) Leids signifikant ist. Er leidet unter Angstzuständen und klaustrophobischen Gefühlen.

5.1.3. "Severe mood shifts" (IH 8)

Zu diesen negativen Gefühlen kommt als weitere Belastung das Hin- und Hergerissensein zwischen positiven und negativen Gefühlen hinzu. Als Borderline-Persönlichkeit leidet der Jemand unter starken Stimmungsschwankungen. Er kann sich in einem Moment für etwas begeistern und sich im nächsten Moment zu Wutausbrüchen hinreißen lassen. So schwärmt er zu Beginn seines Monologes von der Wichtigkeit der Kontrabassisten:

Zwölf Kontrabässe, wenn die wollen – theoretisch jetzt –, die können Sie mit einem ganzen Orchester nicht in Schach halten. Schon rein physikalisch nicht. Da können die andern einpacken. Aber ohne uns geht erst recht nichts. Können Sie jeden fragen. Jeder Musiker wird Ihnen gern bestätigen, dass ein Orchester jederzeit auf den Dirigenten verzichten kann, aber nicht auf den Kontrabass . . . Der Bass ist also das Fundament, auf dem sich dieses ganze herrliche Gebäude erhebt, bildlich. Nehmen sie den Bass heraus, dann entsteht eine reinste babylonische Sprachverwirrung, Sodom, in dem niemand mehr weiß, warum er überhaupt Musik macht. (8-10)

Mit dieser Beschreibung glorifiziert er den Kontrabass und somit auch seine Tätigkeit als Kontrabassist dermaßen, dass sie anhand der biblischen Anspielungen, eine anmaßende und selbstherrliche Wirkung erzeugt. Er steigert sich zunehmend in die Vorstellung hinein, das wichtigste Element in der Musik schlechthin zu sein:

Ich bin ein bescheidener Mensch. Aber als Musiker weiß ich, was der Boden ist, auf dem ich stehe; die Muttererde, in die hinein wir alle verwurzelt sind; der Kraftquell, aus dem heraus, sich jeder musikalische Gedanke speist; der eigentlich zeugende Pol, aus dessen Lenden – bildlich – der musikalische Same quillt... – das bin ich! – Ich meine

der Bass ist das. Der Kontrabass. Und alles andere ist Gegenpol. Alles andere wird erst durch den Bass zum Pol. (12)

Der Jemand betrachtet sein Instrument und sich selbst als das grundlegende Fundament in der Musik, das diese überhaupt erst ermöglicht. Er sonnt sich demnach in seiner vermeintlichen Herrlichkeit. Später schlägt diese positive Gefühlslage allerdings radikal in Hass auf sein Instrument um:

Der Kontrabass ist das scheußlichste, plumpeste, uneleganteste Instrument, das je erfunden wurde. Ein Waldschatz von Instrument. Manchmal möchte ich ihn am liebsten zerschmeißen. Zersägen. Zerhacken. Zerkleinern und zermahlen und zerstäuben und in einen Holzvergaserwagen ... verfahren! – Nein, dass ich ihn liebe, kann ich wahrhaft nicht sagen. Er ist auch ekelhaft zum Spielen. (49)

Seine Aggressionen gegenüber dem Kontrabass gehen soweit, dass er damit droht, ihn zu vernichten. Dieser extreme Hass auf sein Instrument flaut dann aber recht schnell wieder an und er schwärmt davon, dass er gern einmal in seiner beruflichen Laufbahn das Forellenquintett von Schubert spielen würde (*Kontrabass* 55). Er hat sich also ebenso schnell beruhigt, wie er sich aufgeregt hat. In der darauf folgenden Regieanweisung steht sogar, dass er „leiser“ (59) spricht. In diesem Moment zeichnet sich nämlich seine Resignation und Hoffnungslosigkeit ab, die er in Bezug auf sein Schicksal als Kontrabassist, äußert:

Aber im Orchester, da ist keine Hoffnung. Da herrscht die grausame Hierarchie des Könnens, die fürchterliche Hierarchie der einmal getroffenen Entscheidung, die entsetzliche Hierarchie der Begabung, die unumstößliche, naturgesetzte, physikalische Hierarchie der Schwingungen und Töne, gehen Sie nie in ein Orchester! (59)

Indem er hier Ausdrücke wie „unumstößlich“ und „naturgesetzt“ verwendet, wird seine Ohnmacht etwas an diesen Zustand zu ändern, deutlich. Der Jemand sieht keinen Ausweg und keinerlei Hoffnung und es klingen Gefühle des Gefangenseins und der Bedrohtheit an. Diese Stimmung wird durch die Verwendung der Begriffe „grausam“, „fürchterlich“, „entsetzlich“ und „einmal getroffene Entscheidung“ erzeugt. Er appelliert schließlich sogar an das Publikum und warnt dieses davor, jemals in ein Orchester zu gehen. Seine Aussagen zeugen demnach von einer gewissen Hilflosigkeit und Unzufriedenheit. Dennoch verfällt er kurze Zeit später in einen schwärmerischen Vortrag über die Musik und ihre Bedeutung für den Menschen (62f.). Seine Gemütslage ist dementsprechend gewandelt: *„Er hat die letzten Sätze sehr feierlich gesprochen, steht nun auf, geht einige Male erregt im Zimmer auf und ab“* (63). Im selben Augenblick erregt er sich allerdings auch wieder und bringt dies durch sein Hin- und Herlaufen zum Ausdruck. Diese Erregung steigert sich im weiteren Verlauf seiner Rede erneut in einen Wutausbruch und er beginnt zu fluchen:

Er steht auf, stolpert im Weggehen über den Kontrabass und brüllt.

... Ja Kruzifix pass doch auf! Immer im Weg um, der Depp! – Können Sie mir sagen, wieso ein Mann von Mitte Dreißig, nämlich ich, mit einem Instrument zusammenlebt, das ihn permanent nur behindert?! Menschlich, gesellschaftlich, verkehrstechnisch, sexuell und musikalisch *nur* behindert?! Ihm ein Kainsmal aufdrückt?! Können Sie mir das erklären!?. . . Aber ich erschlag ihn noch, eines Tages erschlage ich ihn... (69)

Sein Schimpfen stellt eine Kombination aus Vorwürfen gegenüber dem Kontrabass und Selbstmitleid dar. Auf der einen Seite will er ihn „erschlagen“, weil er ihn „nur behindert“, andererseits beklagt er sich auch darüber, dass sein Instrument ihm ein „Kainsmal“ aufdrücke

und er fragt sich, aus welchem Grund er sich dieses Schicksal überhaupt auferlegt. Der Jemand betrachtet sich somit selbst als Opfer.

Trotz der Heftigkeit seiner Emotionen fasst er sich aber gleich wieder und wechselt abrupt das Thema: „Ein Wort noch zur Erotik: Diese kleine Sängerin – wunderbar. Sie ist ziemlich klein und hat schwarze Augen . . . Das wäre eine Frau für mich“ (70). Der Kontrabassist fängt an, von der Sopranistin zu schwärmen, und malt sich sogar schon bis ins kleinste Detail die Atmosphäre aus, in welcher er ihr während des bevorstehenden Konzertes seine Liebe gestehen will:

Und dann, in diesem erhabenen Moment, wo die Oper zum Universum wird und der Moment zum Ursprungsmoment des Universums, da hinein, wo alles in gespanntester Erwartung harrt, den Atem anhält, die drei Rheintöchter schon hinterm geschlossenen Vorhang wie angenagelt stehen – da hinein, aus der hintersten Reihe des Orchesters, von dort her, wo die Kontrabässe stehen, der Schrei eines liebenden Herzens...

Er schreit.

... SARAH!!! (81)

Er ist sich hierbei dessen bewusst, dass diese Aktion zu seiner Entlassung führen kann (80), dennoch möchte er dieses Opfer für sie erbringen, wenn er sich denn traut, was er ganz am Ende seines Monologes noch einräumt, bevor er sich schließlich auf den Weg zum Konzert macht (96).

Seine Emotionen leiten ihn sogar dahin, dass er beginnt, sein Instrument zu befangern und sich vorstellt, dass dieses seine angebetete Sarah ist (84). Als er wieder von seinem Kontrabass ablässt, lenkt er das Thema erneut auf seinen Beruf und beginnt sich erneut zu

fragen, warum er diesen überhaupt ausübt. Die Selbstzweifel führen dazu, dass er ohne Vorankündigung ausrastet und anfängt zu schreien:

Es reicht gerade so weit, dass ich auf einem Instrument, das ich nicht mag, so herumkratze, dass die andern nicht merken, wie schlecht ich bin. Warum ich das tue? –

Er fängt plötzlich zu schreien an.

... Warum *nicht!*? Warum soll es mir besser gehen als Ihnen? Ja, Ihnen! Sie Buchhalter! Exportsachbearbeiter! Fotolaborantin! Sie Volljurist! ...

In seiner Erregung ist er ans Fenster gegangen und hat es aufgerissen. (86f.)

Der Jemand regt sich abermals in extremem Maße auf und versucht sich für seine Situation sogar zu rechtfertigen, indem er das Publikum anschreit und fragt, warum es denn erwarte, dass es ihm besser ginge als ihnen. Die Plötzlichkeit, mit welcher er hier ausrastet, ist ebenfalls ein Hinweis auf seine Borderline-Erkrankung, ebenso wie seine variierenden Stimmungen:

The borderline undergoes abrupt mood shifts, lasting for short periods . . . His base mood is not usually calm and controlled, but more often either hyperactive and irrepressible or pessimistic, cynical, and depressed . . . bounced between periods of . . . boundless enthusiasm to periods of morbid self-pity, unproductivity, and depression, when he would project blame for his failures on others. (*IH 31*)

Diese wechselhaften Emotionen lassen sich in den hier aufgeführten Beispielen auch in der schwankenden Gemütslage des Kontrabassisten erkennen. Dieser äußert sich zum Teil zynisch, dann wieder wütend und versinkt in Selbstmitleid, lobt an anderen Stellen seine Angebetete und sogar sein Instrument zu Beginn des Stückes in den höchsten Tönen, und zeigt

somit zwischen seinen Wutausbrüchen und seiner selbstmitleidigen Haltung, dass er durchaus zu Enthusiasmus in der Lage ist.

5.1.4. “Frequent and inappropriate displays of anger” (IH 8)

Betrachtet man allerdings die Häufigkeit seiner positiven Emotionen im Gegensatz zu der Frequenz, in welcher er sich zu Wutausbrüchen hinreißen lässt, so überwiegen letztere deutlich. Diese sind zumeist nicht einmal gerechtfertigt und, wie es das hier anzuwendende Kriterium zur Einstufung als Borderline-Persönlichkeit besagt, auch ebenso wenig angemessen. Ein besonders deutliches Beispiel hierfür sind die Vorwürfe, die er Sarah macht, obwohl er gar keine Beziehung mit ihr führt:

... wenn wir uns dann kennen, dann – kann sie was erleben, das kann ich Ihnen jetzt schon sagen, das gebe ich Ihnen schriftlich, weil ... weil ...

Er fängt plötzlich zu brüllen an.

... ich lasse es mir nicht gefallen, dass meine Frau, bloß weil sie Sopranistin ist und eines Tages Dorabella singt oder Aida oder Butterfly, und ich bin bloß ein Kontrabassist! – dass sie ... deswegen ... in Fischlokale geht ... (Kontrabass 75)

Er steigert sich in seine Vorstellung, dass er bereits Ansprüche stellen dürfte, so sehr hinein, dass er ausfallend wird und anfängt zu schreien und damit droht, dass seine Frau dann „etwas erleben“ könne. Dieser Wutanfall ist in keiner Weise gerechtfertigt und spiegelt nur seine eigene Unsicherheit wider, was daran deutlich wird, dass er selbst darauf verweist, dass er ja „bloß ein Kontrabassist“ sei. Dass ihn diese Tatsache bedrückt, bringt er auch an anderer Stelle zum Ausdruck und verfällt auch hier in unangemessene Übertreibungen:

Wir, die Kontrabassisten, sind so gesehen die Zerberusse⁷ an den Katakomben des Nichts, oder andersherum der Sisyphos⁸, der die Sinneslast der ganzen Musik auf den Schultern den Berg hinaufwältzt, bitte stellen Sie sich das bildlich vor!, verachtet, angespien und mit zerhackter Leber – nein, das war der andere ... Prometheus⁹ war das (44)

Der Jemand drückt hier sehr bildhaft aus, wie er sich in seiner Position als Kontrabassist fühlt. Es ist klar, dass er unter Minderwertigkeitsgefühlen leidet und aus diesem Grund flucht er auch in unangemessener Weise über seinen Kontrabass und führt seine Gewaltphantasien vom „Zersägen“, „Zerhacken“ und „Zermahlen“ an (49). Er empfindet demnach Aggressionen gegenüber seinem Instrument, rumpelt deshalb an anderer Stelle mit einem abschätzigen „der da“ gegen den Kontrabass (22) und stolpert dabei über ihn, was dem Jemand erneut einen Grund zu fluchen bietet (69). Wie an dieser Stelle verliert er auch in anderen Situationen die Beherrschung und fängt an zu schreien (75, 76, 81, 90). Solcherlei impulsive Ausraster, die dann zum Teil mit Gewalt verbunden sind, wie zum Beispiel die Gewaltandrohung des Jemands gegenüber Sarah und seinem Kontrabass, stellen distinktive Züge der Borderline-Erkrankung dar:

Inappropriate, intense anger, or lack of control of anger, e.g., frequent displays of temper . . . The borderline's outbursts of rage are as unpredictable as they are

⁷ Zerberus: In der griechischen Mythologie der dreiköpfige Wachhund an den Pforten zur Unterwelt (*Meyers Enzyklopädisches Lexikon* 691).

⁸ Sisyphos: In der griechischen Mythologie ein Sterblicher, der den zweimal den Tod austrickste, und dafür von Zeus mit folgender Strafe belegt wurde. Er muss fortan einen riesigen Felsen einen Berg hinaufrollen, der oben angelangt, wieder hinunterpoltert. Diese sinnlose Tätigkeit hat Sisyphos bis in alle Ewigkeit auszuführen (Tetzner und Wittmeyer 184f.).

⁹ Prometheus: Laut der griechischen Mythologie schaffte er Menschen aus Ton und brachte ihnen dazu das Feuer dar. Die Götter wurden aufmerksam und verlangten, dass die Menschen ihnen fortan Opfer darbringen mögen. Prometheus allerdings trickste Zeus aus, woraufhin dieser den Menschen Unheil schickte und Prometheus bestrafte, indem er ihm von einem Adler jeden Tag aufs Neue die Leber, die immer wieder nachwuchs, heraus picken und fressen ließ (Tetzner und Wittmeyer 77-83).

frightening. The anger may be sparked by a particular (and often trivial) offense, but underneath the spark lies an arsenal of fear from the threat of disappointment and abandonment. The rage . . . is often directed at the borderline's closest relationships . . .
(IH 31f.)

Im Falle des Kontrabassisten deuten sich die Wutausbrüche zuvor ebenfalls nicht an und überkommen ihn plötzlich. In diesen Momenten verliert er die Kontrolle und lässt seinen Emotionen freien Lauf. Auch der Aspekt, dass sich solcherlei Wutausbrüche zumeist gegen Personen richten, die den Betroffenen besonders nahe stehen, trifft auf den Kontrabassisten zu. Er schimpft über den Kontrabass, mit dem er sein Leben teilt und der wie ein Mitbewohner für ihn ist (*Kontrabass* 48, 69), und auf Sarah, von der er sich ausmalt, sie könne seine zukünftige Frau sein (75).

5.1.5. "Lack of clear sense of identity" (IH 8)

Der Jemand projiziert seinen Zorn zwar auf seine Außenwelt, das eigentliche Problem liegt jedoch bei ihm selbst. Als Borderline-Persönlichkeit äußert er seine Ängste und Probleme durch eben solche Gefühlsausbrüche. Die Ursache für seine eigene Unsicherheit ist sein Mangel an einem gefestigten Identitätsgefühl. Dies äußert sich anhand der ambivalenten Sichtweise, die er auf sich selbst, also sein Talent und auch seinen Beruf hat. Hinzu kommt, dass seine Wertvorstellungen variieren und sich zum Teil sogar widersprechen. Hierfür werde ich im Folgenden Beispiele anführen. Doch zunächst sei darauf verwiesen, dass diese beiden Aspekte erneut bestätigen, dass es sich bei dem Kontrabassisten um eine Borderline-Persönlichkeit handelt. Um nämlich von einer Borderline-Erkrankung sprechen zu können, muss sich die Unsicherheit in Bezug auf die eigene Identität, auf mindestens zwei Bereiche

erstrecken: „Marked and persistent identity disturbance manifested by uncertainty in at least two of the following: self-image, sexual orientation, long-term goals or career choice, type of friends desired, preferred values“ (IH 35).

In Hinblick auf sein Selbstbild lässt sich beim Kontrabassisten eine ambivalente Sichtweise erkennen. Zu Beginn seines Monologes spielt er sich als sinnstiftender Part im Orchester auf:

Sie können die gesamte Orchesterliteratur von A bis Z – und zwar was Sie wollen: Sinfonie, Oper, Solistenkonzerte –, Sie können es so wie es ist wegschmeißen, wenn Sie keine Kontrabässe haben, so wie es ist. Und fragen Sie mal einen Orchestermusiker, wann er zum Schwimmen anfängt! Fragen Sie ihn! Wenn er den Kontrabass nicht mehr hört. Ein Fiasko . . . Den andern Musikern erscheint dann mit einem Schlag alles sinnlos. (*Kontrabass* 10f.)

Hier betont er noch seine Unentbehrlichkeit als Kontrabassist für ein funktionierendes Orchester. Er geht sogar soweit und behauptet, dass ohne einen Kontrabass das Musizieren für die anderen Musiker keinen Sinn mehr machen würde. Dies begründet er damit, dass die anderen Instrumente sich am Bass orientieren und durch sein Aussetzen ins „Schwimmen“ geraten würden. Demgegenüber stehen seine Minderwertigkeitsgefühle, die diesem Ausdruck der Wichtigkeit seiner Funktion als Kontrabassist, widersprechen:

. . . manchmal erhebt sich das gesamte Orchester von den Sitzplätzen ... – Als Kontrabassist kann man nicht einmal ordentlich aufstehen. Als Kontrabassist – entschuldigen Sie den Ausdruck – sind Sie in jeder Hinsicht der letzte Dreck! Und darum sage ich, das Orchester ist ein Abbild der menschlichen Gesellschaft. Denn hier

wie dort werden diejenigen, die ohnehin schon die Drecksarbeit machen, darüber hinaus noch von den anderen verachtet. (*Kontrabass* 58f.)

Die vermeintliche Verachtung durch die anderen Musiker und seine Behauptung „der letzte Dreck“ zu sein, begründet er zum einen damit, dass es ihm nicht möglich ist, sich wie alle anderen auch zum Applaus von seinem Sitz zu erheben, zum anderen daran, dass er als Kontrabassist kaum Beachtung erlangen würde: „Bei mir sagt kein Mensch, aha, der Kontrabass, weil ich geh ja unter in der Masse“ (57). Hieran wird die Ambivalenz deutlich, die den Charakter des Protagonisten ausmacht und es nicht ermöglicht, ein klares Bild seiner Identität ausfindig zu machen. Er kann sich also in einem Moment bestätigt und wichtig fühlen, und im nächsten Augenblick das Gefühl haben, unbedeutend zu sein. Dies ist ein typisches Merkmal, wenn es darum geht, die Identitätskonstruktion einer Borderline-Persönlichkeit zu beschreiben:

Borderlines lack a constant, core sense of identity, just as they lack a constant core conceptualization of others. The borderline does not accept her own intelligence, attractiveness, or sensitivity as constant character traits, but rather as comparative qualities to be continually re-earned and judged against others'. (*IH* 35)

Dass er seinen eigenen Wert in Vergleich mit anderen misst, lässt sich nicht nur an der Sichtweise seiner Funktion im Orchester erkennen, sondern auch an seiner Beschreibung der jungen Sopranistin Sarah: „Nicht einen einzigen Ton kann ich schön spielen ... – und sie macht ihren Mund auf, und alles, was herauskommt, ist herrlich“ (*Kontrabass* 85). Hier zeichnen sich außerdem deutlich die Minderwertigkeitskomplexe ab, die den Kontrabassisten plagen:

Aber ich kann nicht *eine* musikalische Phrase spielen . . . Und es liegt nicht am Instrument. Meinen Sie, Franz Schubert fängt seine 8. Sinfonie mit einem Instrument

an, auf dem man nicht schön spielen kann? Was denken Sie eigentlich von Schubert! –
Aber *ich* kann es nicht. An mir liegt es. (85)

Diese Zweifel an seinen musikalischen Fähigkeiten entpuppen sich ebenfalls als Teil einer widersprüchlichen Selbstsicht. Kurz zuvor erklärt er dem Publikum nämlich, dass er allein aufgrund dessen, dass er so „begabt“ sei, nicht so viel arbeiten müsse, wie er eigentlich sollte: „ . . . und zwischendrein sollt ich noch üben, Kruzifix nocheinmal, wenn ich nicht so begabt wäre, dass ich alles vom Blatt runterreiß, ich müsst vierzehn Stunden am Tag hart arbeiten!“ (74). In diesen Phasen seiner positiven Selbstsicht kommt es sogar zu maßloser Selbstüberschätzung:

Und das andere ist, dass es zu der Zeit, als Mozart komponiert hat, praktisch noch nichts gegeben hat . . . Und deshalb war die Lage für Mozart damals ja unvergleichlich einfacher. Unbelastet. Da konnte einer hergehen und unbekümmert, frisch daherspielen und komponieren – praktisch was er wollte. Und die Leute waren damals ja auch viel dankbarer. In der Zeit wär ich ein weltbekannter Virtuose gewesen. (67f.)

Der Jemand vergleicht sich mit Mozart und stellt die Behauptung auf, dass dieser gewissermaßen nur Glück gehabt hat, zu der richtigen Zeit gelebt zu haben. Er relativiert also Mozarts Talent, um sich selbst aufwerten zu können. Zudem weist er darauf hin, dass die Menschen zu Mozarts Lebzeiten „dankbarer“ gewesen seien. Dies bringt noch einmal stärker zum Ausdruck, wie sehr er seinen eigenen Wert von der Sichtweise anderer abhängig macht. Die Widersprüchlichkeit in Bezug auf seine Identität ist nicht nur auf sein musikalisches Können beschränkt, sondern spiegelt sich auch in den Aussagen wider, die seine Selbstbeherrschung betreffen: „ . . . und da unterscheide ich mich von andern, positiv –, ich hab Kontrolle über mich, ich weiß noch, Gottseidank, was ich bin und was ich nicht bin“ (86). Hier

behauptet er noch, dass er Kontrolle über sich habe, was sich bereits zwei Seiten später als Fehleinschätzung herausstellt: „Entschuldigen Sie. Ich habe mich erregt. Ich wollte mich nicht erregen. Ich wollte Sie nicht beleidigen“ (88). Er entschuldigt sich dafür, dass er die Beherrschung verloren und das Publikum angepöbelt hat (87f.). Dieser Verlust der Selbstkontrolle, für den er sich entschuldigt, steht im Gegensatz zu seiner vorherigen Behauptung, und zieht somit gleichermaßen seine Aussage, dass er wisse, was er sei und was nicht, in Zweifel. Dass es sich bei diesem Kontrollverlust nicht um einen einmaligen Aussetzer handelt, bestätigt er implizit, indem er zugibt, dass er sich von seinen Trieben auch im sexuellen Bereich zu Tagträumen hinreißen lässt:

Manchmal mach ich mir wirklich saumäßige Vorstellungen, entschuldigen Sie. Vorhin, wo ich mir Sarah so vor mich hingedacht habe wie einen Kontrabass, sie die Frau meiner Träume, . . . hingedacht vor mich als einen Dreckskasten von Kontrabass, den ich mit meinen Drecksfingern befin gere . . . Pfui Teufel, das sind saumäßige Vorstellungen, es kommt über mich, rauschhaft, manchmal, wenn ich denke, triebhaft, unabweisbar. (*Kontrabass* 89)

Da er sich für diese Phantasien entschuldigt und rechtfertigt, wird klar, dass er auch hier wieder seine Beherrschung verloren hat. Die Beschreibung, dass es „über ihn kommt“ und das Adjektiv „rauschhaft“ verstärken die Wirkung seiner Ohnmacht, Einfluss auf diese Phantasien zu nehmen, und betonen somit den Verlust der Kontrolle über sich. Er scheint darüber hinaus sogar Ekel vor sich selbst zu haben, was er durch die Bezeichnung seiner Finger als „Drecksfinger“ und das abwertende „Pfui Teufel“ zum Ausdruck bringt.

Der Kontrabass, den er sich hierbei als Geliebte vorgestellt hat, ist ebenfalls ein wichtiger Bestandteil seiner Identitätskonstruktion. Der Jemand definiert sich in gewisser

Weise über ihn: „Die Kontrabässe . . . Das bin ich. Beziehungsweise wir. Kollegen und ich. Staatsorchester“ (7). An anderer Stelle sagt er: „Ich hab body, beziehungsweise mein Instrument hat body“ (31). Das Problematische an dieser Definition seiner Selbst über den Kontrabass ist, dass seine Gefühle gegenüber diesem Instrument ebenfalls ambivalent sind und somit keinesfalls zu einer gefestigten Identität beitragen können. Einerseits bezeichnet er den Kontrabass als „Muttererde“, „Kraftquell“ und „zeugenden Pol“ (12), andererseits verflucht er ihn als „Dreckskasten“ (51) und „grauenvolles Instrument“ (48). Genau diese Widersprüchlichkeit ist es, die den gesamten Charakter des Jemands ausmacht. Die Ambivalenz zeigt sich darüber hinaus auch in seinen Wertvorstellungen: „Im übrigen lehne ich Jazz ab, auch Rock und diese Dinge. Denn als ein im klassischen Sinne am Schönen, Guten und Wahren ausgerichteter Künstler hüte ich mich vor nichts so sehr wie vor der Anarchie der freien Improvisation“ (11). Mit dieser Aussage über seine Ablehnung der freien Improvisation teilt er dem Publikum mit, dass er klare und geordnete Strukturen bevorzugt. Dies kommt sogar noch stärker zum Ausdruck, als er von seiner politischen Einstellung spricht: „Und ich stehe dazu! Ich bin als Orchestermusiker ein konservativer Mensch, befürworte Werte wie Ordnung, Disziplin, Hierarchie und das Führerprinzip“ (*Kontrabass* 60). Der Jemand sagt über sich selbst, dass er ein „konservativer Mensch“ sei und deshalb die von ihm angeführten Werte „befürworte“. Allerdings lässt sich dies mit seiner „Festanstellungsspychose“ (91), über die er sich später beklagt, nicht vereinbaren. Ebenso steht seine Beschwerde, über das Orchester als Abbild einer gesellschaftlichen Hierarchie (58), im Widerspruch zu diesen Wertvorstellungen. Auf der einen Seite braucht er ein geordnetes System und fordert Führung, andererseits jammert er gerade über diese Aspekte seines Berufes und wünscht sich frei zu sein:

Es ist zum Verzweifeln. Ja natürlich, ich kann kündigen. Freilich. Ich kann hingehen und kann sagen: Ich kündige. Es wäre ungewöhnlich. Es haben noch nicht viele gemacht. Aber ich könnte es machen, es wäre legal. Dann wäre ich frei ... Ja und dann!? Was mach ich dann? Dann steh ich auf der Straße ... Es ist zum Verzweifeln. Man verelendet. So – oder so (*Kontrabass* 93)

Allerdings könnte er mit dem neuen Gefühl der Freiheit nichts anfangen. Er malt sich aus, dass er dann auf der Straße enden würde. Er spricht davon, dass er gern kündigen würde, aber er traut sich nicht, es tatsächlich durchzuziehen, und klagt darüber, dass dieser Zustand „zum Verzweifeln“ sei. Durch die Wiederholung der Aussage „Es ist zum Verzweifeln“, wird klar, dass er unter dieser Unentschiedenheit und dem ambivalenten Gefühl gegenüber seiner Festanstellung als Beamter im Staatsorchester leidet. Der Jemand sieht keinen Ausweg und beschließt für sich, dass „man so oder so verelenden“ würde. Das eigentliche Problem für ihn besteht nämlich darin, dass er selbst nicht wirklich weiß, was er will--Führerprinzip oder Freiheit.

5.2. Die Bedeutung des Kontrabasses

Zu den Problemen des Jemandes zählt auch die Bedeutung, die der Kontrabass in seinem einsamen Leben hat. Dieser spielt eine ganz spezielle Rolle für ihn, indem er als Projektionsfläche seiner eigenen Schwächen dient, Gegenstand seines Hasses und seiner Liebe ist, und von sogar von ihm personifiziert wird. Dieses eine Instrument umfasst demnach mehrere Funktionen, die für die Analyse des Protagonisten, ebenso wie die Betrachtung seines Verhaltens, von besonderer Signifikanz sind.

5.2.1. Der Kontrabass als Projektionsfläche

Die Probleme des Kontrabassisten wurzeln als Borderline-Persönlichkeit in seiner eigenen Psyche, wie ich im vorherigen Teil bewiesen habe. Allerdings sucht er die Schuld für die Einsamkeit bei seinem Instrument. So projiziert er seine vermeintliche Unfähigkeit im beruflichen Bereich, im sexuellen Bereich, aber auch die Tatsache, dass er im Allgemeinen nicht in der Lage ist, zwischenmenschliche Beziehungen zu knüpfen, auf den Kontrabass:

Können Sie mir sagen, wieso ein Mann von Mitte Dreißig, nämlich ich, mit einem Instrument zusammenlebt, das ihn permanent nur behindert?! Menschlich, gesellschaftlich, verkehrstechnisch, sexuell und musikalisch nur behindert?! Ihm ein Kainsmal aufdrückt?! Können Sie mir das erklären?! (*Kontrabass* 69)

Diese Passage ist sehr aussagekräftig, da sie all das, was ihn belastet, zusammenfasst. Der Jemand ist mit diesem Leben nicht zufrieden und macht sein Instrument dafür verantwortlich. Aus welchem Grund er sich all das jedoch überhaupt vom Kontrabass antun lässt, kann er sich selbst nicht erklären. Die Antwort hierauf findet sich bei der Betrachtung der Beziehung zwischen ihm und dem Kontrabass. Im nächsten Abschnitt gehe ich deshalb auf die Hass-Liebe und die Rolle, die sein Instrument als Partner für ihn spielt, ein.

5.2.2. Liebe, Hass und Personifizierung

An mehreren Stellen im Monolog des Kontrabassisten gibt es Hinweise darauf, dass er sich sein Leben nach dem Instrument richtet und sich für diese sogar aufopfert. Er bezeichnet diese Aufopferung selbst als „Liebe“:

Jedenfalls habe ich immer Stunden früher hinausfahren müssen als die andern, allein im VW, damit ich meinen Bass temperieren kann, in gräuslichen Wirtshäusern; oder in der

Sakristei am Heizofen; wie einen alten Kranken. Ja, das verbindet. Das schafft Liebe, kann ich Ihnen sagen. Einmal sind wir hängengeblieben . . . im Schneesturm. Zwei Stunden haben wir auf den Abschleppdienst gewartet. Und ich habe ihm meinen Mantel abgetreten. Ihn mit meinem eigenen Körper gewärmt. Beim Konzert war *er* dann temperiert, und in mir keimte bereits eine verheerende Grippe auf. (38)

Hier spricht der Jemand von seinem Kontrabass wie von einem Menschen und bezeichnet ihn auch als solchen, indem er ihn einen „alten Kranken“ nennt. Seine Haltung ihm gegenüber scheint dabei fürsorglich und wohlwollend zu sein. Betrachtet man jedoch seine vorausgehenden Worte, so stellt sich heraus, dass der Jemand ein Problem damit hat, dass der Kontrabass diesen Stellenwert einnimmt: „Ich habe einmal einen Onkel gehabt, der war ständig krank und hat sich ständig beklagt, dass keiner sich um ihn kümmert. So ist der Kontrabass. Wenn Sie Gäste haben, spielt er sich sofort in den Vordergrund. Alles spricht bloß noch über ihn“ (34f.). Aus diesen Sätzen klingt ganz klar Eifersucht heraus, was seine Aufopferung aus Liebe dem Kontrabass gegenüber, relativiert. Es handelt sich wohl eher um den verzweifelten Versuch, ihn wie einen Menschen zu behandeln, um sich selbst über die Einsamkeit hinwegzutäuschen. An seinem Klagen darüber, dass er die Aufmerksamkeit, wenn er denn einmal Gäste hat--was nicht oft vorkommt (47), lässt sich ablesen, dass er die Aufmerksamkeit lieber für sich hätte. Andererseits kann er sich aber nicht von seinem Instrument trennen, da es doch der einzige Partner ist, der immer bei ihm ist:

Und manchmal setz ich ihn dann in den Korbstuhl da drüben, lehne ihn so hinein, den Bogen leg ich ihm daneben, und ich setz mich hierher in den Lehnssessel. Und dann schau ich ihn an. Und dann denke ich mir: ein grauenvolles Instrument! Bitte, schauen Sie sich ihn an! Schauen Sie ihn sich einmal an. Er sieht aus wie ein fettes altes Weib.

Die Hüfte viel zu tief, die Taille total verunglückt . . . Zum Wahnsinnigwerden.
(*Kontrabass* 48)

Er macht aus dem Kontrabass ein Gegenüber, das er betrachtet wie ein Menschen. Gleichzeitig schimpft er über dieses Gegenüber und beleidigt es. Und hier liegt das Problem: Die Beziehung zu seinem Kontrabass ist äußerst zwiespältig. Er kann nicht mit ihm leben, aber auch nicht ohne ihn. Die Personifizierung reicht sogar so weit, dass er seine sexuellen Phantasien an ihm auslebt:

Aber manchmal – wo wir schon beim Thema sind – erscheint sie mir auch tags. Natürlich nur in der Vorstellung. Ich ... ich denke mir dann, sie würde vor mir stehen, ganz dicht, so wie der Bass jetzt. Und ich könnte nicht an mich halten, ich müsst sie umarmen ... so ... und mit der anderen Hand so ... wie mit dem Bogen gleichsam ... über ihren Hintern ... oder andersherum, so, wie beim Kontrabass von hinten herum, und mit der linken Hand an ihren Brüsten, so wie in der dritten Lage auf der G-Saite . . . *Er fuhrwerk mit wirren Griffen auf dem Kontrabass herum, lässt dann davon ab, setzt sich erschöpft in seinen Sessel und schenkt sich Bier nach.* (*Kontrabass* 83f.)

In seiner Vorstellung malt er sich aus, dass seine angebetete Sarah beim ihm wäre. Da dies allerdings in der Realität nicht zutrifft, zweckentfremdet er kurzerhand den Kontrabass und macht ihn zu seiner Sexpartnerin. Er gibt zu, dass ihn solcherlei triebhafte Phantasien „manchmal“ überkommen und um sie auszuleben, greift er auf sein Instrument als Ersatz für die fehlende Frau zurück. Er bezeichnet es selbst als „weibliches Instrument“ (43). Dieses steht ihm und seinen Gelüsten jederzeit zur Verfügung, was wiederum einen Grund dafür schafft, weshalb er den Kontrabass nicht „zerhacken“ (49) kann, obwohl ihn dieser „nur behindert“ (69). Ein wichtiger Punkt hierbei ist nämlich die Tatsache, dass ihm der Kontrabass, den er am

liebsten vernichten möchte, geradezu als Ventil für das Ausleben seiner Aggressionen dient. So verfügt er über ihn nicht nur als Ersatzobjekt für seine Begierde, sondern personifiziert ihn auch dahin, dass er in seiner Phantasie durch das Spielen auf dem Instrument Rache an seiner Mutter dafür nimmt, dass sie ihn nicht liebte (*Kontrabass* 38f.). Hierbei handelt es sich nach Freud um den Ödipuskomplex, worauf ich im folgenden Teil eingehen werde.

5.3. Die Anspielungen des Kontrabassisten auf Sigmund Freuds theoretische Ansätze

Der Protagonist spielt selbst auf die Theorie zum Ödipuskomplex nach Freud an und teilt dem Publikum mit, was er von der Psychoanalyse denkt. Da er somit praktisch auf die Metaebene verweist, indem es dieser Zugang ist, der sich für meine Analyse des Stückes anbietet, ist die Betrachtung dessen, was er als Objekt der Untersuchung dazu zu sagen hat, äußerst interessant. Aus diesem Grund werde ich an dieser Stelle auf die beiden psychologischen Aspekte eingehen, die der Jemand in seinem Monolog thematisiert, und die eben auch auf ihn zutreffen. Dabei handelt es sich zum einen um den Ödipuskomplex und zum anderen um die Triebhaftigkeit des Menschen, also um den Teil des menschlichen Ichs, der nach Freud als das „Es“ bezeichnet wird.

5.3.1. Der Ödipuskomplex

Freuds Theorie des Ödipuskomplexes manifestiert sich in diesem Stück anhand der Aussage des Kontrabassisten, dass er in seiner Vorstellung und somit auf symbolischer Ebene seine eigene Mutter vergewaltigt, indem er auf seinem Instrument spielt. Er erklärt dem Publikum, woher diese Phantasien kommen und führt Freuds psychoanalytischen Ansatz zu dieser Theorie in seinen eigenen Worten aus:

Dominanter Vater, Beamter, unmusisch; schwache Mutter, Flöte, musisch versponnen; ich als Kind liebe die Mutter abgöttisch; die Mutter liebt den Vater; der Vater liebt meine kleinere Schwester; mich liebte niemand – subjektiv jetzt. Aus Hass auf den Vater beschließe ich, nicht Beamter, sondern Künstler zu werden; aus Rache an der Mutter aber am größten, unhandlichsten, unsolistischsten Instrument; und um sie quasi tödlich zu kränken und zugleich dem Vater noch einen Fußtritt übers Grab hinweg zu versetzen, werde ich nun doch Beamter: Als Kontrabassist im Staatsorchester, drittes Pult. Als solcher vergewaltige ich täglich in der Gestalt des Kontrabasses, des größten der weiblichen Instrumente . . . meine eigene Mutter, . . . (*Kontrabass* 39)

Der Jemand beschreibt hier, dass er als kleines Kind den Platz seines Vaters an der Seite seiner Mutter einnehmen wollte und diesen dafür hasst. Seine inzestuösen Neigungen sind damals nicht erwidert worden und genau aus diesem Grund nimmt er sich nun, als Erwachsener, seine Rache dafür und vergewaltigt seine Mutter in Form seines Instruments. Die Identifizierung mit dem Vater wiederum, dessen Platz er einnehmen wollte, führt schließlich dazu, dass er selbst auch Beamter geworden ist. Die Ähnlichkeit zur Erklärung der Ödipustheorie durch Freud ist sehr auffällig:

Der Sohn beginnt schon als kleines Kind eine besondere Zärtlichkeit für die Mutter zu entwickeln, die er als sein eigen betrachtet, und den Vater als Konkurrenten zu empfinden, der ihm diesen Alleinbesitz streitig macht, und ebenso sieht die kleine Tochter in der Mutter eine Person, die ihre zärtliche Beziehung zum Vater stört und einen Platz einnimmt, den sie sehr gut selbst ausfüllen könnte. (Freud, *Vorlesungen* 211)

Die beiden Beschreibungen decken sich inhaltlich, da der Kontrabassist in Anlehnung an Freud erklärt, dass auch er als kleines Kind die Mutter beehrte, sie allerdings den Vater liebte, wodurch dieser den Hass des Kontrabassisten auf sich gezogen hat. Mit dieser Selbstanalyse zeigt er, dass er sich durchaus seiner Probleme bewusst ist. Allerdings sieht er keinen Anlass, sich in psychologische Betreuung zu begeben, da er der heutigen Psychoanalyse gegenüber skeptisch ist:

Soviel zur psychoanalytischen Seite des Instruments. Bloß hilft diese Erkenntnis nicht viel, weil ... die Psychoanalyse ist ja am Ende. Das wissen wir ja heute, dass die Psychoanalyse am Ende ist, und die Psychoanalyse selbst weiß es auch. Weil, erstens wirft die Psychoanalyse viel mehr Fragen auf, als sie selber lösen kann, wie eine Hydra – bildlich jetzt –, die sich selbst den Kopf abschlägt, und das ist der innere nie zu lösende Widerspruch der Psychoanalyse, an dem sie selbst erstickt, und zweitens ist die Psychoanalyse heute ja Allgemeingut. Das weiß ja heute jeder. (*Kontrabass* 40)

Der Kontrabassist lässt sich hier über den Stellenwert und Nutzen der Psychoanalyse in unserer heutigen Zeit aus und stellt fest, dass dieser wissenschaftliche Zweig keine Erkenntnisse oder Hilfe mehr bieten kann. Er behauptet sogar, dass die heutige Psychoanalyse „am Ende“ sei. Als Grund hierfür führt er ihre vermeintliche Widersprüchlichkeit an. Diese Begründung des Kontrabassisten ist geradezu ironisch, da er selbst unter den zuvor beschriebenen widersprüchlichen Charakterzügen und Verhaltensweisen aufgrund der Borderline-Erkrankung leidet. Demnach spiegeln die vermeintlichen Mängel, die er der Psychoanalyse zuschreibt, nur seine eigenen Schwächen wider. Er führt in seiner Behauptung jedoch keinerlei Namen oder Theorien an, die seine Argumentation unterlegen, sondern stützt diese lediglich aufgrund pauschaler Aussagen, wie: „Da weiß ja heute jeder“ (40).

Hinzu kommt außerdem, dass er maßlos übertreibt, indem er das Publikum bittet, sich die Psychoanalyse bildlich als Hydra¹⁰ vorzustellen, die sich selbst den Kopf abschlage (40). Seine abschätzige Evaluation des Fachgebietes, dessen Hilfe er aufgrund seines Krankheitsbildes eigentlich bedürfe, ist somit eindeutig ein Zeichen für die Ablehnung jedweder Hilfe und eine Art der Verdrängung, um sich die Krankheit nicht eingestehen zu müssen. Folglich sagt er selbst: „Und dazu brauche ich keine Psychoanalyse“ (41).

5.3.2. Der Mensch als Wesen mit triebhaften Zügen: Die Bedeutung des „Es“

Obwohl der Jemand nicht viel von der Psychoanalyse hält, kommt er später noch einmal auf einen Teil seiner Psyche zurück, den er selbst nicht unter Kontrolle halten kann. Er spricht von seiner eigenen Triebhaftigkeit:

Pfui Teufel, das sind saumäßige Vorstellungen, es kommt über mich, rauschhaft, manchmal, wenn ich denke, triebhaft, unabweisbar. Von Natur aus bin ich gezügelt. Nur wenn ich denke, werde ich triebhaft. Wenn ich denke, dann holt mich meine Phantasie ein wie ein geflügeltes Pferd und galoppiert mich nieder. (*Kontrabass* 89)

Er gibt hier einerseits zu, dass ihn solche Momente „rauschhaft“ überkommen, andererseits behauptet er aber kein triebhafter Mensch zu sein. Sein Brüllen, die Wutausbrüche, also der Verlust der Selbstbeherrschung, sowie seine sexuellen Tagphantasien, die zu Handlungen an seinem Instrument führen, sind jedoch eindeutige Zeichen dafür, dass er sich dem triebhaften Teil seiner Psyche, sowohl dem Destruktionstrieb, als auch der Libido nicht entziehen kann. Diese Beschreibung führt wiederum zu Freud, denn er beschreibt in seiner Theorie zum Unbewussten, dass die menschliche Psyche in die zuvor ausführlich

¹⁰ Hydra: auch Lernäische Hydra. In der griechischen Mythologie bezeichnet diese ein neunköpfiges, schlangenartiges Ungeheuer, gegen das Herakles kämpfte (*Meyers Enzyklopädisches Lexikon* 380).

erläuterten drei Bereiche des Über-Ich, des Ich und des Es aufgeteilt ist (Freud, *Vorlesungen* 497f.). Es entspricht nach Freud also der Natur des Menschen, zu einem gewissen Teil auch triebhaft zu sein, was der Kontrabassist ebenfalls ist. Allerdings kann er sich dies nicht eingestehen.

5.3.3. Das Gefühl der Minderwertigkeit

Mit dieser Aufspaltung des Ichs in die drei Bereiche des Über-Ich, Ich und Es hängt nach Freud auch das Gefühl der Minderwertigkeit zusammen. Von diesem ist der Jemand ebenfalls betroffen. Die nachfolgenden Beispiele aus seinem Monolog zeigen auf, dass er sich sowohl in musikalischer Hinsicht geringer schätzt als er tatsächlich ist, was wiederum zu seinem Größenwahn und der Selbstüberschätzung an anderen Stellen im Widerspruch steht, und damit seinen ambivalenten Charakter noch einmal betont. Auch in sexueller bzw. partnerschaftlicher Hinsicht betrachtet er sich selbst als minderwertig. Das subjektive Empfinden der Liebe und Anerkennung nicht wert zu sein stammt bereits aus der kindlichen Phase. Freud schreibt hierzu:

Das Gefühl der Minderwertigkeit hat stark erotische Wurzeln. Das Kind fühlt sich minderwertig, wenn es merkt, dass es nicht geliebt wird, und ebenso der Erwachsene Aber der Hauptanteil des Minderwertigkeitsgefühls stammt aus der Beziehung des Ichs zu seinem Über-Ich, ist ebenso wie das Schuldgefühl ein Ausdruck der Spannung zwischen den beiden. (Freud, *Vorlesungen* 503-04)

Laut Aussage des Kontrabassisten liebte ihn als Kind niemand (*Kontrabass* 39). Dieses subjektive Empfinden hat nach Freud Folgen für das Leben als Erwachsener und wird in der späteren Lebensphase als Spannung zwischen dem Über-Ich und dem Ich angesehen. Die hier

beschriebene Spannung, also sein Minderwertigkeitsgefühl, kommt anhand folgender Aussagen besonders deutlich zum Vorschein: „Technisch, wenn ich einmal wirklich hinüben würde, aber ich übe nicht, weil es bei mir keinen Sinn hat, weil es bei mir an der Substanz fehlt, weil, wenn es nicht innen weit fehlen würde, verstehen Sie, innen im Musikalischen“ (*Kontrabass* 85f.). Der Jemand drückt seine Minderwertigkeit zum einen im musikalischen Bereich aus, indem er hier sagt, dass es ihm an Substanz mangle. An anderen Stellen jedoch kommt seine Selbstüberschätzung ganz klar zum Ausdruck (68). Die Aussage bezüglich seines musikalischen Unvermögens ist somit in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Einerseits wird hier auch wieder sein widersprüchliches Selbstbild bestätigt und andererseits wird aber auch sein Empfinden, dass er minderwertig sei, dadurch zum Ausdruck gebracht. Dieses Gefühl von Minderwertigkeit tritt ebenso im zwischenmenschlichen Bereich auf:

Was braucht eine Sopranistin denn? Machen wir uns doch nichts vor! Eine Sopranistin braucht einen Korrepetitor. Einen anständigen Pianisten. Besser einen Dirigenten. Ein Regisseur tut's auch noch. Sogar ein technischer Direktor ist wichtiger für sie als ein Kontrabass. (*Kontrabass* 71f.)

Hier liegt eine Kombination aus beruflichem Status und den damit verbundenen Chancen bei seiner Traumfrau vor. Er bildet sich ein, dass seine Position im Orchester für eine Sopranistin nicht angemessen sei und spricht sogar davon, dass wir uns „nichts vormachen“ sollen. Er glaubt nicht daran, dass er als Persönlichkeit überzeugen kann und beruft sich stattdessen darauf, dass es angeblich Berufe im Orchester gebe, die eine Beziehung begünstigen und andere, die einfach nicht zusammenpassen. All dies ist allerdings nur vorgeschoben, da das eigentliche Problem sein eigenes Minderwertigkeitsgefühl in dieser Hinsicht ist, wie auch das nächste Zitat deutlich herausstellt: „Sie, den Engel, der so weit über

mir steht ... schwebt ... hingedacht vor mich als Dreckskasten von Kontrabass, den ich mit meinen verhornten Drecksfingern befinere“ (89). Der Kontrabassist bezeichnet Sarah hier sogar als „Engel“ und schimpft über sein Verhalten. Dahingegen sagt er über sich selbst, dass er „Drecksfinger“ habe und markiert somit deutlich den Gegensatz zwischen sich und Sarah, die „so weit über“ ihm „schwebt“.

5.4. Sprachliche Analyse und die Bedeutung der dramentheoretischen Aspekte

Im folgenden Teil werde ich berücksichtigen, inwiefern die hier erzeugte Stimmung durch formale Aspekte, wie die Darstellung in Form eines Monologes, also die Entscheidung für das Monodrama, die sprachlichen Mittel und die hier relevanten Gattungsmerkmale des Dramas, verstärkt wird. Dabei fließen Sprache und dramentheoretische Aspekte, wie beispielsweise bei der Untersuchung des Monologs oder der Ansprache des Publikums als Durchbrechung der Fiktion der vierten Wand, zum Teil ineinander.

5.4.1. Der Monolog des Kontrabassisten

Als erstes werde ich auf den offensichtlichen Aspekt der Form eingehen. *Der Kontrabass* stellt als Theaterstück den Monolog eines einzigen Mannes dar und zählt somit zur Gattung des Monodramas. Aus welchen Gründen hier ein Monolog und kein Zwiegespräch oder Mehrpersonendrama vorliegt, möchte ich an dieser Stelle herausarbeiten. Wie in dem einführenden Kapitel zur Dramentheorie festgestellt, dient das Monodrama dazu, dem Publikum Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt einer speziellen Person zu ermöglichen: „Weder die Komplexität des Handlungsgefüges noch die Vielfalt der Perspektiven soll dargestellt werden, sondern vordringlich die Empfindungen und Reflexionen des

Protagonisten“ (Braungart, *Reallexikon* II 627). In *Der Kontrabass* wird ein Abend im Leben des als Jemand bezeichneten Kontrabassisten dargestellt und seine Sicht der Dinge, also die Einstellung gegenüber seines Berufes, der Liebe, der Gesellschaft und seine Wertvorstellungen, präsentiert. Das Publikum erhält somit Einblick in seine Vorstellungen und dadurch auch in seine Psyche, was im vorausgehenden Kapitel dargelegt wurde. Die Besonderheit daran ist, dass diese weitestgehend unverfälscht sind, da der Protagonist aufgrund der Abwesenheit eines Gesprächspartners sich nicht verstellen muss. Seine Selbstdarstellung ist demnach glaubwürdig, wird allerdings durch seine kranke Psyche und den Alkoholkonsum dennoch relativiert. Als Ansprechpartner dient ihm zwar das Publikum, allerdings antwortet ihm dieses nicht, weshalb er es beleidigen und auch anschreien kann (88). Er entschuldigt sich im Nachhinein dafür, aber es gibt für ihn im Augenblick des emotionalen Ausbruches keinen Grund, sich zu verstellen.

Eine interessante Fragestellung hierbei ist, inwiefern die Durchbrechung der Fiktion der vierten Wand dabei eine Rolle spielt. Die „realistische Konvention“ des abgeschlossenen Bühnenraumes wird nämlich durchbrochen, indem er sich direkt an das Publikum wendet (*Kontrabass* 87). Warum dies allerdings durchaus passend und somit auf eine ganz besondere Art und Weise dennoch überzeugend und realistisch ist, liegt daran, dass der sonst so einsame Mann an diesem Abend einen Zuhörer, nämlich das Kollektiv des Publikums, findet. Hierbei handelt es sich um einen weiteren signifikanten Aspekt, da diese Situation des Zuhörers einem Psychologen gleichkommt, der sich zunächst die Leiden und Vorstellungen des zu behandelnden Patienten anhört. Das Publikum erfährt nach und nach mehr über den Charakter und die Psyche des Protagonisten. Die Frage, die offen bleibt, ist allerdings, ob er am Ende in die Oper geht und schreit, was das Ende seiner Karriere bedeuten würde. Insofern kann sein

Monolog sogar als letzter Hilfeschrei eines einsamen Menschen betrachtet werden. Das Publikum kann nämlich ebenso gut als Abbild der Gesellschaft dienen, die nicht eingreift und von der er keine Rückmeldung oder Hilfe erwarten kann. Süskind lässt die Interpretation offen, indem er keine Hinweise darauf gibt, welche Funktion das Publikum als Ansprechpartner genau einnimmt. Dies ist sehr interessant, da die Bedeutung des Zuschauers für dieses Stück Spielraum für Interpretationen einräumt und somit zum Nachdenken anregt.

5.4.2. Stimmungserzeugung durch Sprache

In Hinblick auf die Signifikanz des Monologs ist es wichtig herauszuarbeiten, inwiefern eben durch sprachliche Mittel, wie die Wahl bestimmter Wortfelder und das wiederholte Auftreten einiger Begriffe, sowie elliptisches Sprechen oder auch die Lautstärke der Äußerungen, die Stimmung in diesem Stück erzeugt wird. Dazu zählt aber auch die Berücksichtigung seiner Verwendung von unangemessenen Übertreibungen und Widersprüchen, da diese einiges über die Glaubwürdigkeit des Protagonisten aussagen, was wiederum zur Analyse seines Charakters beiträgt. Denn selbst die Feststellung, dass er unzuverlässig in seiner Auskunft ist, ist eine zuverlässige Aussage in Anbetracht seines Verhaltens und seiner Erregung an diesem Abend.

Besonders auffällig ist die häufige Verwendung negativ konnotierter Wörter. Der Jemand bewegt sich begrifflich die meiste Zeit in düsteren Wortfeldern, wie Tod und Gewalt, was die nachfolgenden Beispiele aus seinem Monolog belegen. Er spricht vom Kontrabass als „Todessymbol“ (44), bezeichnet die Kontrabassisten als „Zerberusse“ (44), spricht davon seine Mutter „tödlich“ zu kränken und seinem Vater aufgrund der Berufswahl übers Grab hinweg „noch einen Fußtritt zu versetzen“ (39) und malt sich sogar aus, wie er wegen seines Schreis in

der Oper erschossen werden könnte (94). Seine Beschreibungen von Gewalt beziehen sich auf die Schilderung der Vergewaltigungsphantasien der eigenen Mutter (39), seine Auskunft darüber, dass Beethoven zwar nicht gewalttätig gewesen sei, allerdings ein paar Klaviere zusammengeschlagen hätte (23), sowie seine Aussage, dass Wagner seine erste Frau geschlagen haben soll (42), und seine eigene Androhung, dass seine Frau etwas „erleben“ könne, wenn sie mit ihm zusammen ist und mit anderen Männern essen geht (75), sowie auch das Bedürfnis, den Kontrabass zu „zerhacken“ (49) von Gewalt zeugt. Diese beiden Wortfelder erzeugen eine düstere Grundstimmung, auch wenn sie gelegentlich durch Lächerlichkeit und komische Elemente durchbrochen wird, worauf ich später eingehen werde. Denn diese leisten ebenfalls ihren Beitrag zur gesamten Stimmung und zum Charakterbild des Protagonisten als tragikomische¹¹ Gestalt. Im Augenblick möchte ich zunächst auf die negativen Ausdrücke in seinem Monolog hinweisen, da das zentrale Thema meiner Arbeit sehr ernst ist.

Zusätzlich zu den Wortfeldern Tod und Gewalt ist seine Rede gespickt von Wörtern wie „Schinderei“ (67), „Verzweifeln“ (93), „ekelhaft“ (73, 74, 75), „Grausamkeit“ (43), „das Grauensvolle“ (82), „einsam“ (47), „zugrunde gehen“ (90), „keine Hoffnung“ (59), „Angst“ (91) und „Katastrophe“ (31, 39, 40, 90). Diese Beispiele und viele weitere machen seine Denkweise und die Grundstimmung, die seinem Monolog zugrunde liegt, deutlich. Er fühlt sich allein und sieht keinen Ausweg, indem er die Hoffnungslosigkeit seiner Stellung im Orchester beschreibt, die für ihn ja seine Identität zum größten Teil mitbegründet. Bleibt ihm als einzige Möglichkeit, dem Ganzen ein Ende zu setzen, zwangsläufig nur die wahnsinnig erscheinende

¹¹ Da der Kontrabassist sowohl bemitleidenswerte, als auch slapstikhafte Züge besitzt, bezeichne ich diesen als tragikomisch. In Wilperts *Sachwörterbuch* wird der Begriff Tragikomödie ähnlich formuliert: „Drama als Verbindung von Tragik und Komik im gleichen Stoff nicht zu einem lockeren Nebeneinander, sondern zu inniger Durchdringung beider Elemente“ (Wilpert 848). Wilpert schreibt weiterhin, dass diese zur gegenseitigen „Erhellung“ (848) dienen. Ein Beispiel aus dem Kontrabass ist, das lächerlich anmutende Schimpfen des Jemanden als dieser über seinen Kontrabass stolpert und ihn dann beschimpft (*Kontrabass* 69). Hier wird nämlich zugleich seine mangelnde Selbstbeherrschung, die Teil seines Krankheitsbildes ist, offenbar.

Aktion, die er für das Konzert an jenem Abend plant? Ich bezeichne diese bewusst als wahnsinnig, da die Häufung des Wortes „Wahnsinn“ in seinem Monolog besonders auffällig ist (15, 19, 20, 47, 49). Spiegelt diese Frequenz der Verwendung seinen Geisteszustand gegen Ende des Stückes wider? Er gibt selbst zu, dass seine momentane Situation „zum Verzweifeln“ (93) sei und er „so oder so“ (93) verelenden müsse. Seine Aussage ist voll von Resignation. Im nächsten Augenblick malt er sich dann jedoch als abruptes Ende seines bisherigen Zustandes den alles verändernden Abend aus:

Außer, dass ich noch heute abend die Vorstellung schmeiße und Sarah schrei. Es wäre ein herostratischer¹² Akt. Vor dem Ministerpräsidenten. Zu ihrem Ruhm und zu meiner Entlassung. Es wäre nie dagewesen. Der Schrei des Kontrabasses. Vielleicht bricht Panik aus. Oder der Leibwächter des Ministerpräsidenten erschießt mich . . . Auf jeden Fall wäre etwas los. Mein Leben würde sich entscheidend ändern. Es wäre ein Einschnitt in meine Biographie. Und selbst wenn ich Sarah damit nicht bekomme, sie wird mich nie vergessen. Ich werde zu einer ständigen Anekdote ihrer Laufbahn, ihres Lebens. Das wäre diesen Schrei wert. Und ich würde fliegen ... fliegen ... wie ein Intendant. (*Kontrabass* 93f.)

Der Jemand beschreibt dieses Szenario mit den möglichen Konsequenzen. Trotz der Aussicht darauf, sein Leben durch diese Aktion verlieren zu können, glaubt er, der Schrei wäre all das wert. Somit bringt ganz deutlich zum Ausdruck, wie stark er sich eine Veränderung seiner Situation herbeiwünscht und wie hoffnungslos ihm diese doch erscheint, wenn er für diesen kurzen Augenblick der Aufmerksamkeit seine Entlassung oder sogar den Tod in Kauf nehmen würde. Es wäre also die Tat eines Verzweifelten. Er kann dem Ganzen allerdings in

¹² Herostratos: historische Figur. Er ist ein griechischer Brandstifter, der 356 v. Chr. das Artemision in Ephesos anzündete (*Brockhaus Enzyklopädie* IX, 717).

gewisser Weise etwas Positives abgewinnen und das ist das Wahnsinnige daran, denn er würde seinen Arbeitsplatz verlieren oder sterben. Er ist jedoch davon überzeugt, dass es sich dabei um einen „herostratischen Akt“ handeln würde und spricht davon, dass dies zuvor nie dagewesen sei. Seine Begeisterung steigert sich dahin, dass er seine Kündigung als eine Ehre betrachtet, indem er sagt, er würde „fliegen ... fliegen wie ein Intendant“. Diese Textstellen machen deutlich, dass der Jemand sich eventuell am Rande zu einer wahnsinnigen Tat befindet, wenn er diese denn tatsächlich durchzieht.

Des weiteren fällt bei der Betrachtung seiner sprachlichen Äußerungen auf, dass sein Monolog sehr viele Antithesen enthält, welche seine Glaubwürdigkeit in Frage stellen. Er sagt zum Beispiel einerseits, er sei „ein bescheidener Mensch“ (12), maßt sich andererseits jedoch an, zu Mozarts Zeiten „ein weltbekannter Virtuose“ (68) gewesen sein zu können. Ebenso behauptet er, sich selbst unter Kontrolle zu haben (86), regt sich dann aber furchtbar auf (87). Er widerspricht sich immer wieder und neigt darüber hinaus zu Übertreibungen. Dabei spricht er sehr bildhaft und steigert sich oftmals in unangemessene Vergleiche, relativiert diese dann jedoch wieder selbst:

Aber ich flieg nie. Ich kann spielen und lassen, was ich will, ich flieg nicht. Gut, können Sie sagen, das ist halt mein Risiko; das ist immer so gewesen; ein Orchestermusiker war immer festangestellt; heut als Staatsbeamter, vor zweihundert Jahren als Hofbeamter. Aber damals konnte wenigstens der Fürst sterben, und dann konnte es sein, dass die Hofkapelle aufgelöst wird, theoretisch. Das ist heute ganz unmöglich. Ausgeschlossen. Da kann passieren was will. Sogar im Krieg – ich weiß das doch von älteren Kollegen –, die Bomben sind gefallen, alles war hin, die Stadt, sie lag in Schutt und Asche, die Oper brannte lichterloh – aber im Keller saß das

Staatsorchester, Probe morgen früh um neun. Es ist zum Verzweifeln. Ja natürlich, ich kann kündigen. Freilich. . . . Dann wär ich frei ... Ja und dann!? Was mach ich dann?
(*Kontrabass* 92f.)

Hier beschreibt er, dass er als Beamter im Staatsorchester unkündbar ist und dass ihn dies zur Verzweiflung treibt. Seiner Aussage nach ist die Aussicht darauf, seine Arbeit verlieren zu können, etwas Positives und ein Zeichen von Freiheit. Er verweist dabei auf die Zeit vor 200 Jahren und leitet dann sogar über zu Orchestern in Kriegszeiten, um das ganze Ausmaß einer Festanstellung zu veranschaulichen. Er bauscht seine ganze Aussage auf, um zu zeigen, wie schwerwiegend diese Situation für ihn ist. Er spricht kurz vorher ja sogar von einer „Festanstellungspsychose“ (91). Er räumt dann allerdings ein, dass er trotz allem die Freiheit hat, einfach selbst zu kündigen, womit er die ganze zuvor aufgebaute Tragik schließlich relativiert. Aufgrund solcherlei Widersprüchlichkeiten und unangemessener Übertreibungen ist seine Glaubwürdigkeit an einigen Stellen zweifelhaft.

Der Kontrabassist selbst versucht allerdings glaubwürdig zu erscheinen, was daran deutlich wird, dass er immer wieder auf Daten und Namen aus der Musikgeschichte hinweist (61, 65, 67, 95), historische Größen, wie Freud oder Goethe zitiert (39, 63) und somit sein Wissen darlegt.

5.4.3. Implizite und explizite Informationsvergabe im Verlauf des Stückes durch Figur und Nebentext

Der Zuschauer kann sich allerdings im Verlauf des Stückes ein eigenes Bild vom Protagonisten machen, indem er die Informationen, die er erhält, gegeneinander abwägt und zusammenfügt. Dabei handelt es sich um explizite Äußerungen des Jemands und natürlich

auch das, was implizit dahinter steckt und nicht direkt gesagt wird. Die impliziten Hinweise werden deutlich, wenn man seine Aussagen als Teil des ganzen Monologs betrachtet und diese in Beziehung zueinander setzt. Beispiele für solche Selbstcharakterisierungen, die der Zuschauer gegeneinander abwägen kann, sind folgende: „Ich bin ein bescheidener Mensch.“ (*Kontrabass* 12), dem die Aussage „Kruzifix nochmal, wenn ich nicht so begabt wäre, . . . ich müsst vierzehn Stunden am Tag hart arbeiten!“ (74) kontrastiv gegenüber steht. An anderer Stelle bezeichnet er sich selbst als „Realist“, der sich „zu fügen“ weiß (60), erregt sich allerdings immer wieder (63, 69, 75) und hat wahnsinnige Pläne für das bevorstehende Konzert am Abend (93f.). All diese Informationen bezüglich seines Charakters, die der Zuschauer seinen Aussagen entnimmt--seien diese nun explizit oder implizit--werden auf verbaler Ebene vergeben.

Demgegenüber erfolgt die Vergabe von Informationen im Stück zusätzlich ebenfalls auf non-verbaler Ebene. Zu den non-verbalelementen zählen beim Drama Aspekte wie Mimik, Gestik, Kostüm, Musik, Geräusche, die Gestaltung des Bühnenbildes usw.¹³ Es werden also verschiedene Sinne des Zuschauers angesprochen (Pfister 25), was wiederum aufgrund der Wirkung, die dadurch erzielt wird, zum Gesamtbild der Figur, ihres Charakters und ihrer Umgebung beiträgt. Da mir das Monodrama als Gegenstand für diese Untersuchung allerdings in geschriebener Form vorliegt, und ich mich nicht auf eine bestimmte Inszenierung beziehe, beschränke ich mich in meiner Interpretation auf diejenigen Informationen, die in den Regieanweisungen vorzufinden sind. Aspekte, wie Kostüm, Gestik und Geräusche, die sich in einer Aufführung ergeben, werden im Nebentext von Süskind nicht angesprochen. Ich beziehe mich deshalb auf die Informationsvergabe, die sich auf das Verhalten des Protagonisten und dessen Stimmqualität beziehen, da diese im *Kontrabass* vorhanden sind.

¹³ Siehe hierzu Pfisters Schaubild zum „Repertoire der Codes und Kanäle“ (Pfister 27).

Anhand der Berücksichtigung dieser Regieanweisungen wird beispielsweise das Ausmaß des Alkoholkonsums des Kontrabassisten überhaupt erst deutlich. Oftmals weist er auf verbaler Ebene nicht darauf hin, dass er trinkt, tut dies aber an mehreren Stellen: *„Eine Flasche wird geöffnet, der Jemand schenkt sich Bier ein“* (7), *„Er trinkt einen Schluck Bier“* (12), *„Er nimmt noch einen Schluck Bier“* (15), *„Er trinkt“* (23), *„Er stellt die Musik ab und trinkt“* (35) und *„Er setzt sich hin und nimmt noch einmal einen tiefen Schluck Bier“* (94).

Auch die stimmliche Qualität seiner Rede, wie Schreien (75, 81, 87) oder Flüstern (93), verraten dem Leser seine Stimmungslage und entlarven somit beispielsweise aufgebrachtes Verhalten (69), wenn der Protagonist selbst behauptet, Kontrolle über sich zu haben (86).

Zudem spielt Musik in dem Stück eine große Rolle, da er zum Beispiel am Ende seines Monologs Schuberts Forellenquintett auflegt (95f.), und damit Raum für Spekulationen über den bevorstehenden Konzertabend einräumt. Somit tragen diese non-verbale Elemente, ebenso wie die verbalen Elemente der Informationsvergabe zum Verständnis des Stückes, sowie des Charakters des Protagonisten bei, und sind darüber hinaus für die Stimmung, die erzeugt wird, von großer Bedeutung. Solcherlei Hinweise im Verlauf des Stückes ermöglichen es nämlich überhaupt erst eine überzeugende und umfassende Interpretation zu verfassen.

5.4.4. Das offene Dramenende – Wird er wirklich schreien?

Anhand der Charaktereigenschaften des Protagonisten und auch anhand der Informationen, die der Zuschauer nach und nach erfährt, ergeben sich verschiedene Möglichkeiten für den weiteren Verlauf des Abends nach dem Ende des Monologs. Der Jemand erscheint als eine Person, die nichts mehr zu verlieren hat, da er einsam ist und zudem mit seiner beruflichen Situation unzufrieden zu sein scheint. Dies sind Anhaltspunkte, die

darauf hinweisen, dass er am Abend des Konzertes tatsächlich schreien¹⁴ wird. Hinzu kommt, dass er dem Publikum erzählt, es wäre der Höhepunkt in seiner Laufbahn, einmal das Forellenquintett Schuberts zu spielen (55), und es ist dieses Stück, das er auflegt, als er ganz am Ende seine Wohnung verlässt (96). Es stellt sich nun die Frage, ob dies als Anspielung darauf gesehen werden kann, dass die Kulmination seines Monologs am Ende stattfindet. Der weitere Verlauf bleibt mit Spekulationen darüber offen, ob er schreien wird oder nicht.

Was allerdings dagegen spricht, dass er am Abend in der Oper schreien wird, ist das Bild, das dem Zuschauer von ihm bisher vermittelt worden ist. Er neigt zu Übertreibungen, Anmaßungen und widerspricht sich in seinen Aussagen, was vermuten lässt, dass er auch in diesem Fall nur wieder einmal glänzen will, es aber letztendlich nicht tun wird. Demgegenüber steht allerdings seine Krankheit als Borderline-Persönlichkeit, die ihn durchaus zu impulsiven Handlungen verleiten kann und zu der auch selbstzerstörerisches Verhalten gehört. Unter Berücksichtigung all dieser Möglichkeiten, komme ich zu dem Schluss, dass es sich bei seinem Monolog um den letzten Hilfeschrei eines einsamen Menschen handelt und er am Abend tatsächlich in der Oper schreien wird. Als Anhaltspunkte hierfür dient die Impulsivität, die er immer wieder an den Tag legt, sein Hang zu selbstschädigendem Verhalten aufgrund der Krankheit, sowie die Tatsache, dass er am Ende das Forellenquintett Schuberts auflegt und den Zuschauer damit zurücklässt. Selbst die Übertreibungen und Widersprüche sind hier nicht nur als Gegenargumente zu werten, sondern als Teil seiner ambivalenten Identität, welche wiederum ein Merkmal seiner Borderline-Persönlichkeit ist. Da diese nachgewiesenermaßen

¹⁴ Der Schrei hat in der deutschen Literatur darüber hinaus eine gewisse Tradition: Der wohl bekannteste Schrei stammt aus dem Roman *Die Blechtrommel* von Günter Grass (1959). Der Protagonist Oskar verfügt über eine zerstörerische Macht durch seine Stimme, indem er mit seinem Schrei Glas zum Zerspringen bringen kann. Auch der Schrei des Kontrabassisten ist destruktiv, da er durch diesen seine berufliche Karriere zerstören würde und er sich ausmalt, er könne sogar erschossen werden (*Kontrabass* 94). Außerdem ließe sich aufgrund dieser Parallele auch der Schrei des Kontrabassisten als Gesellschaftskritik interpretieren (vor dem Hintergrund der eingangs erläuterten Probleme, wie die Anonymisierung, in der heutigen Gesellschaft).

sein Verhalten grundlegend bestimmt, betrachte ich den Schrei durchaus als eine plausible und nachvollziehbare Möglichkeit der Interpretation des offenen Dramenendes. Auf jeden Fall regt dieses zum weiteren Nachdenken über den Charakter des Protagonisten und seine unmittelbare Zukunft an.

6. Zusammenfassung der Ergebnisse und Forschungsausblick

Ziel dieser Thesis war es, anhand eines exemplarischen literarischen Beispiels, die möglichen Folgeerscheinungen der Vereinsamung des Individuums in der heutigen Gesellschaft aufzuzeigen. Dafür habe ich die Figur des verbeamteten Protagonisten aus Patrick Süskinds *Der Kontrabass* (1984) als Gegenstand für meine Untersuchung herangezogen und den Fokus dabei auf dessen Psyche gerichtet. Anhand der psychoanalytischen Herangehensweise konnte an mehreren Beispielen aus dem Primärwerk nachgewiesen werden, dass der Jemand, wie er in den Regieanweisungen genannt wird, unter dem Phänomen der sogenannten Borderline-Persönlichkeitsstörung leidet. Die Grundlage für diesen Teil meiner Analyse bildete dabei das Werk der beiden Psychologen Kreisman und Straus. Ihr Buch *I Hate You – Don't Leave Me* (1989) listet die acht distinktiven Merkmale dieses Krankheitsbildes auf und veranschaulicht die Theorie anhand aktueller Fallbeispiele. Um für eine fundierte Basis zu sorgen, habe ich zunächst diese acht Kriterien ausführlich dargelegt, um dann die fünf auf den Protagonisten zutreffenden Merkmale im Interpretationsteil zur Anwendung zu bringen.

Zusätzlich zu dieser theoretischen Grundlage ist für meine Analyse ebenfalls ein älterer Ansatz der Psychoanalyse von Bedeutung. Hierbei handelt es sich um Sigmund Freuds Arbeiten zum Ödipuskomplex, der Aufspaltung des Ich, sowie der Triebhaftigkeit des Menschen. Der Kontrabassist spielt auf diese an und ist, was anhand einiger Textbeispiele belegt wird, selbst von ihnen betroffen.

Die psychoanalytische Herangehensweise in der vorliegenden Thesis wird um den Aspekt der Form dieses Werkes erweitert. Bei *Der Kontrabass* handelt es sich ein Monodrama, also den Monolog einer einzelnen Figur. Da der Leser bzw. Zuschauer gerade aufgrund dieser besonderen Unterform der Gattung des Dramas einen tiefen Einblick in die Psyche des

Protagonisten erhält, werden auch die formalen Aspekte berücksichtigt. Nachdem die hierfür relevanten Aspekte in Kapitel 2, anhand der Dramentheorie nach Manfred Pfister, erläutert wurden, werden sie im Hauptteil mit der inhaltlichen Analyse des Stückes verknüpft. Ziel dabei war es, ihre Signifikanz für die Gesamtinterpretation aufzuzeigen. Hierzu zählen die Regieanweisungen, die Untersuchung des Monologes, das offene Dramenende, sowie die Art und Weise der Stimmungserzeugung.

Vor dem Hintergrund der Betrachtung der Psyche des Protagonisten sind sein Instrument und die ambivalente Beziehung, die er zu diesem pflegt, ebenfalls von Bedeutung. Für ihn ist der Kontrabass nämlich Lebensgefährte und Hassobjekt zugleich. Deshalb ist ein Teil der Interpretation dem Kontrabass und seiner Funktion für den Jemand gewidmet.

Zudem spiegelt die hier herausgearbeitete Hassliebe zugleich die Ambivalenz wider, welche für das Stück insgesamt gesehen in mehrfacher Weise interessant ist. Zum einen sind die Aussagen, sowie die Gefühlslage des Protagonisten ambivalent, aber auch die Stimmung im ganzen Monodrama, die zwischen Komik und Tragik schwankt.

Obwohl der Fokus meiner Arbeit auf der Psyche des Protagonisten liegt, ist nicht von der Hand zu weisen, dass *Der Kontrabass* auch durchaus belustigende Elemente enthält. Insgesamt gesehen, spiegelt die Stimmung dieses Stückes den tragikomischen Charakter des Protagonisten wider. Süskind gelingt es nämlich, in der Person des Kontrabassisten eine Figur zu schaffen, die auf der Grenze zwischen Belustigung und Mitgefühl wandelt. Je nach Schwerpunktsetzung können diese im Mittelpunkt der Interpretation stehen und dementsprechend eine konträre Wirkung erzielen. Dies ist ein weiterer Punkt, der dieses Monodrama so interessant macht.

Für ein weiteres Forschungsvorhaben könnte man die Betrachtung dieser komischen Elemente zu einem aufschlussreichen Interpretationsansatz machen. Auch wenn es auf der Ebene des Protagonisten nachvollziehbar ist, dass er seine absurden und grotesken Äußerungen, aufgrund seiner engstirnigen Weltsicht und seinem Hang zur Übertreibung durchaus ernst meint, so eröffnet sich doch auf anderer Ebene eine zusätzliche interessante Deutungsmöglichkeit. Zieht man nämlich die Ebene des impliziten Autors in Betracht, so stellt sich die Frage, ob diese zum Teil provokativen Aussagen des Protagonisten nicht so gewählt sind, dass sie auf der Metaebene den Zuschauer zum Lachen bringen und mit dessen Einstellung gegenüber solcher „Heiligtümer“ der deutschen Geschichte spielt. Als Beispiel möchte ich hier kurz auf des Jemands Abwertung der Musikikone Mozart und im Vergleich dazu seine Äußerungen zu Adolf Hitler als Spitze der negativ konnotierten Figuren in der deutschen Geschichte, eingehen:

Als Musiker wird Mozart weit überschätzt . . . und gerade dadurch, dass er schon als Kind so früh begabt war und schon als Achtjähriger das Komponieren angefangen hat, war der Mann natürlich in kürzester Zeit total am Ende. Und die Hauptschuld daran trägt der Vater, das ist ja der Skandal. Ich würde meinen Sohn, wenn ich einen hätte, und er könnte zehnmal so begabt sein wie Mozart, weil dazu gehört nichts, dass ein Kind komponiert; jedes Kind komponiert, wenn Sie es dazu abrichten, wie einen Affen, das ist kein Kunststück, aber eine Schinderei ist es, eine Kinderquälerei, und das ist verboten . . . Und die Leute waren ja damals auch viel dankbarer . . . Glück hat er gehabt . . . Und Mozart hat das nie zugegeben. Und das mache ich ihm zum Vorwurf.
(*Kontrabass* 66f.)

Der Jemand wertet Mozarts musikalische Größe hier als „Schinderei“ ab und sagt sogar, dass es sich dabei nicht einmal um Kunst handle, sondern lediglich um Abrichtung. Seiner Meinung nach wäre jedes Kind dazu in der Lage. Es müsse nur abgerichtet werden wie ein Affe. Das Ironische hieran ist, dass er Mozart angreift, weil sich seiner Meinung nach selbst überschätze und einfach nur „Glück“ gehabt hat, Adolf Hitler hingegen in diesem Bereich sogar in Schutz nimmt: „Hitler seinerseits hat von Musik außer Wagner so gut wie nichts verstanden und wollte selbst auch nie Musiker werden, sondern Architekt, Maler, Städteplaner und so weiter. Soviel Selbstkritik hat er doch noch gehabt, trotz seiner ganzen ... Zügellosigkeit“ (61). Der Kontrabassist behauptet, Hitler wäre immerhin selbstkritisch gewesen und dieser Punkt ist ja gerade das, was ihm bei Mozart fehlt und er ihm zum Vorwurf macht. In Hinblick auf die Kaltblütigkeit Hitlers und die von ihm befohlenen Massenvernichtungen von Menschen, ist seine Aussage, er hätte „Selbstkritik“ gehabt, komplett fehl platziert. Die Spitze des Ganzen wird darin formuliert, dass der Kontrabassist Hitlers Verhalten als „zügellos“ bezeichnet, was eine maßlose und unangemessene Verharmlosung der historischen Fakten ist.

Solcherlei Kommentare, vor allem die letztere Aussage über Hitler, sind schlichtweg absurd und unangemessen. Der Jemand scheint sich dabei der Absurdität des Vergleichs nicht bewusst zu sein, da seine Stimmung in diesem ernst ist und er über die „Selbstüberschätzung“ Mozarts schimpft.

Diese provokative Aussage des Kontrabassisten gewinnt eine weitere interessante Dimension, wenn man hinterfragt, weshalb Süskind seinen Protagonisten gerade diese beiden historischen Gestalten zum Vergleich heranziehen lässt. Das Publikum kann einerseits über die Engstirnigkeit und Ignoranz des Jemandes lachen, zugleich spielt Süskind allerdings auch mit

der Unantastbarkeit dieser Ikonen der deutschen Geschichte¹⁵. Ausgerechnet diese beiden miteinander zu vergleichen ist absurd und in gewisser Weise satirisch. Süskind greift auch an anderen Stellen thematisch auf das Dritte Reich zurück, was allerdings jedes Mal einen lustigen Beigeschmack hat. Dieser entsteht aufgrund der Absurdität bzw. auch Widersprüchlichkeit und Unangemessenheit in der jeweiligen Aussage (*Kontrabass* 60, 62, 93). Damit ist die Art des Humors in diesem Stück als revolutionär zu betrachten, das die Welle der Hitler-Persiflagen in Deutschland erst deutlich später einsetzt und selbst heute noch zum Teil zu angeregten Diskussionen darüber führt, ob man über diese Negativfigur der Geschichte lachen sollte oder nicht.

Als Beispiel, welches diese Problematik aufgreift, lässt sich die bisher unveröffentlichte Arbeit von Peter Gözl mit dem Titel „Haha Hitler“ von 2008, heranziehen. Er erläutert in seinem Aufsatz die Brisanz des Filmes *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* von Dani Levy (2007), da dieser Diskussionen darüber auslöste, ob man über Hitler lachen sollte oder nicht. Gözl verweist zudem auf Hitler-Persiflagen, die in den letzten Jahren, in Internet und TV aufgekommen sind. Diese stammen, soweit ich es in meinen Recherchen überblicken konnte, allesamt aus den letzten Jahren (Anfang der neunziger Jahre bis heute). Dabei habe ich mich auf die Beispielquellen, die Gözl anführt, gestützt. Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik als Interpretationsansatz für ein künftiges Forschungsvorhaben bedürfte allerdings definitiv einer gründlicheren Recherche. Auf dieser aufbauend, ließe sich die These formulieren, dass Süskind somit zu seiner Zeit ein Tabu aufgreift, indem er Hitler groteskerweise mit Mozart vergleicht und auch an anderen Stellen

¹⁵ An dieser Stelle sei angemerkt, dass sowohl Mozart als auch Hitler – obwohl sie beide Österreicher sind – dem deutschsprachigen Kulturbereich angehören und bedeutenden Einfluss auf die deutsche Kultur hatten: Mozart im Bereich der positiven Spitze innerhalb der Musik und Hitler als Negativspitze im Bereich deutsche Politik und Geschichte.

Referenzen bezüglich des Dritten Reiches auf eine solche Art und Weise in den Monolog seines Kontrabassisten einbaut, dass diese aufgrund ihrer Absurdität komisch wirken.

Zudem könnte man eine Untersuchung daraufhin auslegen, ob der Kontrabassist selbst vielleicht rassistischen Tendenzen unterliegt. Beispiele hierfür finden sich im Text zum einen in seiner Aussage, dass Sarah vielleicht Jüdin ist, ihm das aber „Wurscht“ wäre (*Kontrabass* 70). Diese Nennung und völlig unnötige Verteidigung (man könnte ja meinen, er hätte ein Problem damit), weisen daraufhin, dass er sich zumindest dessen bewusst ist, dass man ihn als Rassisten sehen könnte. Außerdem herrschen in seinem Kopf Stereotypen vor: „Sie ist ziemlich klein und hat schwarze Augen. Vielleicht ist sie Jüdin“ (70). Auch seine heftige, sogar übertriebene Ablehnung Wagners (42) könnte dem Selbstschutz dienen, da dessen Musik während der Nazizeit großen Anklang fand. Hinzu kommt, dass er „als Orchestermusiker ein konservativer Mensch“ sei und deshalb das „Führerprinzip“ befürwortet (60), gleich darauf sagt, dass man ihn „bitte nicht falsch . . . verstehen“ solle (60). Interessanterweise äußert er sich kurz zuvor allerdings darüber, dass das Orchester und die dort herrschende Hierarchie „ein Abbild der menschlichen Gesellschaft“ (58) sei. Vor diesem Hintergrund könnte man diese und weitere Beispiele aus dem Text auf die politische Einstellung des Protagonisten hin untersuchen.

Darüber hinaus ließe sich als weiteres Projekt – um auch dem wichtigen Aspekt des Humors in *Der Kontrabass* gerecht zu werden – Freuds Arbeit „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ (1905) in der Sammlung *Psychologische Schriften* heranziehen. Hierbei kann man darauf eingehen, wodurch Witze motiviert sind, wie beispielsweise Aufwertung des Selbst durch Abwertung anderer (*Psychologische Schriften* 99f.). Dieser Aspekt ist in Hinblick auf den Charakter des Protagonisten von Bedeutung, indem er einen tieferen Einblick in seine

Psyche und Beweggründe eröffnet. Somit ließen sich die verschiedenen Techniken der Erzeugung von Komik in diesem Monodrama aufzeigen.

Auch eine psychoanalytische Herangehensweise nach Lacan ließe eine aufschlussreiche Interpretationsmöglichkeit zu. Anhand seiner Verknüpfung psychoanalytischer Theorien mit linguistischen Konzepten könnte man ebenfalls das Seelenleben des Kontrabassisten beleuchten.

Zudem wäre für die zukünftige Forschung an *Der Kontrabass* aber auch eine Vergleichsarbeit mit anderen Werken interessant, welche ebenfalls Anonymität und Einsamkeit thematisieren. Als Beispiele lassen sich Franz Xaver Kroetz' *Wunschkonzert* (1971) oder aber Süskinds *Die Taube* (1987) anführen. Auch in diesen beiden Werken steht eine Figur im Mittelpunkt, die unter den Folgen der Vereinsamung leidet. Dabei ist die Art und Weise, wie diese damit umgehen unterschiedlich – der Protagonist in *Die Taube* droht aufgrund der von ihm entwickelten Angstvorstellungen in die Obdachlosigkeit abzurutschen, wohingegen man am Ende des *Wunschkonzertes* davon ausgehen kann, dass die Protagonistin Selbstmord begeht. Wie bei *Der Kontrabass* haben auch diese beiden Charaktere keinen Ansprechpartner für ihre Probleme. Als Ursache kann man in allen drei Werken das Motiv der Einsamkeit und die diversen Konsequenzen, die daraus erwachsen können, zum Gegenstand der Untersuchung machen.

Ich hoffe, mit meiner Arbeit zu Patrick Süskinds *Der Kontrabass* einen Schritt in Richtung einer ausführlicheren Rezeption gemacht zu haben, welche die Persönlichkeit und Psyche des Protagonisten in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt und zugleich die aktuelle Relevanz des Stückes vor dem Hintergrund der Borderline-Forschung, darlegt.

Bibliografie

Primärwerk

Süskind, Patrick. *Der Kontrabass*. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1997.

Sekundärwerke

Arend, Jutta. „'Man verelendet so oder so.' – Patrick Süskinds Sonderlinge und ihr Verhältnis zum Weiblichen.“ *German Studies Review* 19.2 (1996): 241-55.

Braungart, Georg et al. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. H – O. 3 Bde. Fricke, Harald (Hrsg.). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2000.

Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 9. GOT – HERP. 24 Bde. Mannheim: Brockhaus, 1989.

Buchner, Karl Hotz von, und Patrick Süskind. *Der Kontrabass: Texte und Interpretationen*. Bamberg: Buchners Schulbibliothek der Moderne, 1998.

De Berg, Henk. *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 2005.

Degler, Frank. *Asthetische Reduktionen: Analysen zu Patrick Süskinds ‚Der Kontrabass‘, ‚Das Parfum‘ und ‚Rossini‘*. Osterkamp, Ernst und Werner Röcke (Hrsg.). Berlin: Walter de Gruyter, 2003.

Der Brockhaus. Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 3. Aufl. Lexikonredaktion des Verl. F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.). Frankfurt, M.; Wien; Zürich: Büchergilde Gutenberg, 2007.

Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. 3. überarb. Aufl. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1987.

- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 4. überarb. Aufl. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 2005.
- Eppelsheimer, Hanns und Clemens Köttelwesch. *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*. BDSL online. 1985 – 1995. 24.07.2008
<<http://testtube.uwaterloo.ca/Go/index.cfm?resource=211>>.
- Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folgen*. Bd. 1. Studienausgabe 11 Bd. Mitscherlich, Alexander, Angela Richards und James Strachey (Hrsg.). Frankfurt am Main: Fischer, 1971.
- . *Psychologie des Unbewussten*. Bd. 3. Studienausgabe 11 Bd. Mitscherlich, Alexander, Angela Richards und James Strachey (Hrsg.). Frankfurt am Main: Fischer, 1973.
- . *Psychologische Schriften*. Bd. 4. Studienausgabe 11 Bd. Mitscherlich, Alexander, Angela Richards und James Strachey (Hrsg.). Frankfurt am Main: Fischer, 1970.
- Germanistik*. Bd. 25 (1984). – Bd. 48 Heft 1-2 (2007). 48 Bde. Tübingen: Niemeyer, 1960 – 2007.
- Germanistik*. CD Rom. 1998 – 2005.
- Gölz, Peter. „Haha Hitler! Coming to Terms with Dani Levy’s *Mein Führer – The Truly Truest Truth About Adolf Hitler*“. Noch nicht veröffentlichter Vortrag. University of Victoria, 2008.
- Gunderson, John G. *Borderline Personality Disorder*. Washington, D.C.: American Psychiatric Press, Inc., 2005.
- Habib, M.A.R. *Modern Literary Criticism and Theory: A History*. Oxford: Blackwell, 2008.

- JSTOR. The scholarly journal archive.* Elektronische Quelle der Universitätsbibliothek. University of Waterloo. 24.07.2008. <<http://www.jstor.org.proxy.lib.uwaterloo.ca/action/showAdvancedSearch>>.
- Kreisman, Jerold J. und Hal Straus. *I Hate You – Don't Leave Me: Understanding the Borderline Personality.* New York: Harper Collins, 1989.
- . *Sometimes I Act Crazy: Living With The Borderline Personality Disorder.* Hoboken: John Wiley & Sons, 2004.
- Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen.* 2. überarb. Aufl. Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.). Stuttgart: Metzler und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1990.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon.* Bd. 12. Hf – Iz. 25 Bde. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1974.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon.* Bd. 25. Waq – Zz. 25 Bde. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1979.
- MLA international bibliography.* Elektronische Quelle der Universitätsbibliothek. University of Waterloo. 24.07.2008. <http://search1.scholarsportal.info.proxy.lib.uwaterloo.ca/ids70/quick_search.php?SID=c149ed48e5e5dbec08f7df15c52215bd>.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse.* München: Fink, 1977.
- Tetzner, Reiner und Uwe Wittmeyer. *Griechische Götter- und Heldensagen.* Stuttgart: Reclam, 2003.
- Wilczek, Reinhard. „Eine tragikomische Orchesterstudie: Patrick Süskinds Kontrabass im Deutschunterricht.“ *Literaturunterricht* 1 (2000): 79 – 89.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur.* 6. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1979.

Wright, Elisabeth. *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal*. 2. Aufl. New York: Routledge, 1998.