



LUNDS
UNIVERSITET

Jazz als Ausweg: Hoffnung durch Musikalität in Patrick Süskinds *Der Kontrabaß*



Elena Rein
Bachelorarbeit TYSK01
HT2016
Universität Lund
Zentrum für Sprachen und Literatur
Betreuer: Alexander Bareis

Inhalt

1. Einleitung	2
2. Musikalische Erzählliteratur	4
2.1. Intermediale Thematisierung von Musik	4
2.2. Imitation von Musik.....	5
2.3. Romantische vs. formalistische Wahrnehmungen von Musik	7
3. Exkurs: Die Welt des Jazz	9
4. Jazz in <i>Der Kontrabaß</i>	11
5. Die Definition des Jazzromans am Beispiel von <i>Der Kontrabaß</i>	15
5.1. Solistische Stilmittel des Jazzromans	15
5.2. Die Sprache der Emotionen und der Improvisation im Jazzroman.....	19
6. Jazz als Ausweg	24
7. Zusammenfassung.....	26
8. Literaturverzeichnis	27
8.1. Primärliteratur	27
8.2. Sekundärliteratur	27

1. Einleitung

Das Phänomen, dass das Medium Musik in Literatur thematisiert wird, ist nicht neu. Thomas Mann hat mit seiner Novelle *Tristan* (1901) und mit seinem Musikerroman *Doktor Faustus* (1947) einen enormen Beitrag zur Gattung der musikalischen Literatur geleistet, genauso wie Günter Grass mit *Die Blechtrommel* (1959) um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Doch was versteht man unter musikalischer Literatur? Viele Literaturwissenschaftler haben etliche Romane auf ihre Intermedialität – und in diesem Fall Musikalität – hin untersucht. Dabei scheint es oft nicht bei der Thematisierung von Musik zu bleiben. Stattdessen schwingt Musik im Text mit; er wird musikalisch, indem er Musik imitiert. Eines dieser zwei Merkmale ist eine Grundvoraussetzung für einen musikalischen Text. Emily Petermann definiert den musikalischen Roman (2014) folgendermaßen:

As a genre based fundamentally on the integration of strategies borrowed from another medium, the musical novel is intermedial by definition [...]. [S]uch novels are not merely about music – though this is very often also the case – but, crucially, attempt to translate selected musical forms or techniques into text. [...] [One needs to distinguish] between intermedial thematization and imitation. (7)

Wie Musik in einem Text intermedial thematisiert und imitiert werden kann, werde ich im nächsten Kapitel ausführlich diskutieren. Dabei rückt die Frage nach der Funktion einer solchen Musikalität unweigerlich in den Vordergrund. Warum wählt ein Autor, seinen Text musikalisch zu gestalten? Werner Wolf zeigt in seiner umfangreichen Studie *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) unterschiedliche Funktionen von Musikalität in Erzählliteratur auf. Während einige dieser Funktionen nur in isolierten Fällen auftraten, sind die folgenden Funktionen für mehr als die Hälfte der von ihm untersuchten Werke zutreffend:

The musicalization of fiction [...] turned out to be significant for a number of aesthetic tendencies in the development of fiction as a whole [...]. [It] could especially frequently be observed to provide a means of aesthetic coherence beyond traditional narrative conventions [...] [,] particularly useful for the representation of a potentially chaotic material, such as stream of consciousness or the complexities of modern existence [...]. The musicalization of fiction could also frequently be seen as a means of exploring, and experimenting with, the medial boundaries of fiction. [...] Related to these functions was another particularly important function: the meta-aesthetic function of musicalization as a self-reflexive device used to comment (implicitly) on literature. (238-39)

Vor allem die zuletzt genannte Funktion der Musikalität als Werkzeug für implizite Aussagen über den Text soll in dieser Arbeit näher untersucht werden. Wenn die Musikalität der

Textstruktur den Text implizit kommentieren kann, kann sie dem Text eine Intention verleihen, die nicht explizit genannt wird. Ich nehme daher an, dass die Musikalität einer Textstruktur interpretationsrelevant sein kann.

Ich nehme des Weiteren an, dass die Diskussion des musikalischen Romans auch auf andere literarische Gattungen übertragen werden kann, in denen Musik intermedial thematisiert oder imitiert wird. Dies ist zum Beispiel in einem musikalischen Theaterstück der Fall. Die Vergleichbarkeit der beiden literarischen Gattungen ist dann am größten, wenn der Roman mit dem schriftlichen Text des Theaterstücks verglichen wird. In ihm kann Musik nur *gelesen* und nicht *gehört* werden, genauso wie bei Erzählliteratur. Die Aufführung des Theaterstücks hingegen ist ein mediales Sekundärprodukt gegenüber dem Text, in dem Musik tatsächlich gespielt und vom Publikum gehört werden kann.¹ In diesem Fall kann nicht mehr ausschließlich von dem Thematisieren und Imitieren von Musik gesprochen werden, sondern von einer wirklichen Musikalität der Aufführung, was den direkten Vergleich zur musikalischen Erzählliteratur erschwert. Wenn man sich jedoch an den schriftlichen Text des Theaterstücks hält, handelt es sich ausschließlich um eine textuelle Musikalität, genauso wie im musikalischen Roman. Ich bin der Meinung, dass ein Vergleich der Musikalität in diesen beiden literarischen Gattungen Sinn macht, ganz unabhängig von der Tatsache, dass man in den meisten Romanen einen Erzähler hat, während dies im Theaterstück nicht der Fall ist. Ich werde in dieser Arbeit ein Einpersonenstück auf seine Musikalität hin untersuchen. Würde man ein Einpersonenstück in Erzählliteratur umwandeln wollen, so wäre dies leicht möglich. Entweder könnte ein heterodiegetischer Erzähler den Monolog der Figur als Figurenrede wiedergeben oder so könnte ein auto-diegetischer Erzähler zum Leser sprechen wie die Figur des Theaterstücks zum Publikum.² Diese hypothetische Annahme zeigt, dass die beiden Gattungen transponierbar sind und somit die Diskussion des musikalischen Romans leicht auf das musikalische Theaterstück übertragbar ist. Musikalität kann der Textstruktur in beiden Gattungen eine implizite Intention verleihen. Diese impliziten Aussagen sind für die Interpretation relevant, da sie Fragen beantworten und Licht ins Dunkle bringen können, ohne dass dies im Text explizit genannt wird.

Diese Hypothese werde ich am Beispiel von Patrick Süskinds musikalischem Einpersonenstück *Der Kontrabaß* (1980) untersuchen. Obwohl ich eine Aufführung des

¹ Vgl. Degler 2003, 24.

² Vgl. Genette 1980, 245.

Stücks gesehen und interessante Beobachtungen gemacht habe,³ werde ich mich auf den schriftlichen Text beschränken, da eine ausführliche Diskussion, wie sich die Musikalität beim Wechsel in ein weiteres mediales Sekundärprodukt verändert, den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

2. Musikalische Erzählliteratur

2.1. Intermediale Thematisierung von Musik

Um auf Petermanns Definition eines musikalischen Romans zurückzukommen, so muss zunächst untersucht werden, wie eine intermediale Thematisierung und Imitation von Musik in einem Text aussehen kann. Wir werden uns zunächst auf die Thematisierung von Musik beschränken. Ich stimme Beate Schirmacher zu, dass „die deutlichste Form des intermedialen Bezugs [...] explizite Erwähnungen des Bezugsmediums im Text [darstellen], häufig bereits im Titel.“ ([2] *Musik in der Prosa von Günter Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Bezüge* 27). Sie fährt fort, dass durch diese expliziten Erwähnungen der „Eindruck einer ‚Musikalisierung‘, einer Präsenz des Mediums Musik im Text“ (27) entsteht. Patrick Süskinds *Der Kontrabaß* ist ein gutes Beispiel dafür, wie explizite Erwähnungen einen Text geradezu musikalisieren. Wie in *Die Blechtrommel* zeigt bereits der Titel mit welchem Instrument es der Text zu tun haben wird. Was dann aber jegliche Erwartung übertrifft, ist die Tatsache, dass die Wörter „Kontrabaß“, „Baß“, „Instrument“, „Dreisaiter“, „Viersaiter“ und deiktische Worte wie „er“, „ihn“ und „meiner“, die sich auf den Bass beziehen, in dem kurzen, 90-Seiten langen Stück 202 Mal wiederholt werden. Und das ganz abgesehen von den vielen anderen musikalischen Wörtern, die im Laufe des Monologs fallen und den Text noch musikalischer werden lassen (solche Wörter sind „Musik“, „Konzert“, Wörter aus der Musiktheorie, das Nennen anderer Orchesterinstrumente und -musiker, Wörter aus der klassischen Musik und dem Jazz, Wörter aus dem Instrumentenbau und das Erwähnen etlicher Komponisten).

Es ist nicht verwunderlich, dass sich *Der Kontrabaß* bei dieser Menge an musikalischen Wörtern fast ausschließlich mit Musik beschäftigt, insbesondere dem Kontrabass und dem Leben des Kontrabassisten. Selbst „unmusikalische“ Bereiche aus seinem Leben, zum Beispiel sein Liebesleben, sein Gehalt und seine Freizeit, werden von ihm musikalisiert. Der

³ Vgl. Semeleder [1].

Bass schwebt über all diese Bereiche „wie eine Fermate“ (*Der Kontrabaß*⁴ 36). Der intermediale Bezug auf Musik wird zudem noch verstärkt, indem nicht nur über Musik geredet, sondern Musik auch vorgespielt wird: Regieanweisungen machen darauf aufmerksam, dass der Kontrabassist sechs Mal eine Platte auflegt um diese Aufführungen dann zu kommentieren (KB 7, 31, 52, 70, 76, 95), drei Mal etwas am Bass vorspielt (KB 15-18, 29-30, 49-50) und einmal eine Bassfigur vorsingt (KB 32). Schirmmacher unterscheidet zwischen drei verschiedenen Formen intermedialer Bezüge: einer *Medienkombination*, wie der Oper, einem *Medienwechsel*, bei einer Adaption von einem Medium in ein anderes, und *intermedialen Bezügen*, wo innerhalb eines Mediums auf ein anderes verwiesen wird (Schirmmacher [2] 26-27). Es kann darüber diskutiert werden, ob *Der Kontrabaß* durch seine expliziten Erwähnungen und der akustischen Präsenz von Musik als Medienkombination angesehen werden kann oder nicht. Dass das Stück jedoch voller intermedialer Bezüge ist, zeigen die genannten Beispiele deutlich. All dies waren Beispiele, wie Literatur das Medium Musik intermedial thematisieren kann.

2.2. Imitation von Musik

Die zweite Komponente, die ein musikalischer Text laut Petermann oft aufweist, ist die Imitation von Musik. Die Imitation von Musik in einem Text fängt dann an, wenn transmediale Gemeinsamkeiten der beiden Medien betont werden. Laut Schirmmacher sind diese transmedialen kompositen Kategorien Rhythmus, Stimme, Performativität und Repetitivität (37). In dem folgenden Abschnitt erläutert sie, warum die Beziehung zwischen Repetition und Kontrast die Grundlage dieser vier Kategorien bildet:

Musikalischen Genuss findet der Hörer gerade in dem Wechsel zwischen dem Bekannten (Repetition) und des Unerwarteten (Kontrast). Repetition und Kontrast stellen deshalb auch den kleinsten gemeinsamen transmedialen Nenner zwischen Literatur und Musik dar. Auch Sprache ist von Repetition abhängig und baut auf Kontrasten auf. Auf der Ebene des qualifizierten Mediums Literatur ist Narration ebenfalls von einem Erzählrhythmus geprägt und kann mit Varianten und Umkehrungen arbeiten. Am deutlichsten treten diese Merkmale in oral geprägter Literatur auf. (40)

Wie dieser Wechsel zwischen Repetition und Kontrast in oral geprägter Literatur zum Ausdruck kommen kann, zeigt das folgende Beispiel aus *Der Kontrabaß*, wo sich der Kontrabassist immer mehr in die Tatsache hineinsteigert, dass Sarah wohl mit besser

⁴ Ich benutze die folgende Ausgabe: Patrick Süskind. *Der Kontrabaß* (Zürich: Diogenes, 1997). Für die weiteren Zitate aus dem Stück werde ich die Abkürzung KB verwenden.

verdienenden Männern essen geht – und nicht mit ihm. Um auf alle transmedialen Kategorien eingehen zu können, zitiere ich den Auszug fast komplett:

Aber ich könnte in ein Fischlokal gehen, wenn ich wollte! Und ich würde zweiundfünfzig Mark hinlegen für eine Seezunge, wenn es sein müßte. [...] Aber ich finde es ekelhaft! [...] Bitte, wenn sie zu mir kommen würde – aber sie kennt mich ja nicht – und würde mich fragen: ‚Laß uns, Geliebter, eine Seezunge essen gehen!‘, dann würde ich sagen: ‚Natürlich, mein Herz, warum nicht; essen wir eine Seezunge, Liebste, und wenn sie achtzig Mark kostet, das ist mir Wurscht.‘ [...] 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, 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... deswesens... in Fischlokale geht... (KB 74-5, meine Betonung)

Der Kontrabassist spielt hier mit der Repetition von den Wörtern „Fischlokal“, „Seezunge“ und den Sätzen „Ich finde es ekelhaft“ und „Sie kennt mich nicht“. Sowohl die beiden Wörter als auch die beiden Sätze werden in diesem Auszug je dreimal (!) wiederholt. Kontrast wird hingegen dadurch erzeugt, dass der Kontrabassist in seinem Monolog mit einem Mal einen erfundenen Dialog zwischen Sarah und ihm zitiert; zum anderen, dass er ganz plötzlich zu schreien anfängt. Dieser plötzliche Stimmungswandel kommt sehr unerwartet und ist daher ein gutes Beispiel dafür, wie Kontrast im Text erzeugt werden kann. Er wirkt sich auch auf die Kategorien Rhythmus, Stimme und Performativität aus. Der Sprachrhythmus wird schneller, wenn er zu schreien anfängt, die Stimme wird lauter und die Performativität verstärkt sich.

Dieser Textauszug ist ein gutes Beispiel, wie Musik im Text imitiert werden kann. *Der Kontrabaß* ist schon allein deshalb musikalischer als ein anderer narrativer Text, weil es ein Theaterstück ist. Damit handelt es sich um oral geprägte Literatur (Schirrmacher [2] 40), wo der Erzählrhythmus im Vordergrund steht und damit um Literatur, die eng an ihre Aufführung gebunden ist, genauso wie das bei Musik der Fall ist. Es kann also gesagt werden, dass *Der Kontrabaß* dem Medium Musik von Natur aus näher ist als andere narrative Literatur, da die vier genannten gemeinsamen Kategorien von Musik und Literatur in oral geprägter Literatur von größerer Bedeutung sind.

2.3. Romantische vs. formalistische Wahrnehmungen von Musik

Petermann nennt zwei weitere Merkmale musikalischer Literatur, die sie jedoch weder der intermedialen Thematisierung noch der Imitation von Musik zuordnet. Sie spricht von zwei entgegengesetzten Polen, die immer noch in zeitgenössischer Literatur zu finden sind, nämlich zum einen die romantische Idealisierung von Musik und zum anderen die formalistische Wahrnehmung von ihr:

While some texts focus on the romantic conception of the inspired musical genius or use music as a means of creating a particular atmosphere or evoking emotions, others, especially since the modern period, engage in textual adaptations of musical structures and techniques [...] [showing] formalist conceptions of music. (2)

Ich bin der Meinung, dass diese hier beschriebenen Merkmale Petermanns Definition des musikalischen Romans gut ergänzen. Während die romantische Wahrnehmung und Idealisierung von Musik einer intermedialen Thematisierung gleichkommt, kann bei der formalistischen Herangehensweise eine Imitation von Musik gesehen werden. Es wird allerdings nicht deutlich, ob laut Petermann beide dieser Pole im gleichen literarischen Werk vorkommen können. Ich bin der Meinung, dass dies möglich ist. *Der Kontrabaß* liefert hierfür einige Beweise.

Zunächst einige Beispiele zur romantischen Wahrnehmung und Idealisierung von Musik. Wie Musik eine bestimmte Atmosphäre schaffen und Emotionen hervorbringen kann, wird in *Der Kontrabaß* in der Szene deutlich, wo der Kontrabassist die Arie der Dorabella auflegt und dann „leise zu schluchzen“ anfängt (Regieanweisung, KB 76). Diese Musik hat ganz eindeutig einen emotionalen Effekt auf ihn. In einer anderen Szene kommt er regelrecht ins Schwärmen, als er über Musik philosophiert:

Weil Musik ist eben meta-physisch. Verstehen Sie, meta-physisch, also hinter oder jenseits der rein physischen Existenz, jenseits von Zeit und Geschichte und Politik und arm und reich und Leben und Tod. Musik ist – ewig. Goethe sagt: ‚Die Musik steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben.‘ Dem kann ich nur zustimmen. [Er hat die letzten Sätze sehr feierlich gesprochen, steht nun auf, geht einige Male erregt im Zimmer auf und ab, denkt nach, kommt zurück.] (KB 63)

Die Regieanweisung verdeutlicht, wie sehr ihn diese Schwärmerei aufleben lässt. Er spricht nun „feierlich“ und geht „erregt“. Seine depressive Stimmung scheint tatsächlich für einen kurzen Moment zu weichen und einem positiven, bejahenden Lebensgefühl Platz zu machen – und es ist der Gedanke an die Musik, die diesen Stimmungswandel ermöglicht. Beide

Beispiele verdeutlichen, welchen hohen Stellenwert die Musik in dem Stück genießt, wie sie den Kontrabassisten emotional werden lassen kann und wie er sie idealisiert. Es muss allerdings betont werden, dass diese idealisierte Wahrnehmung nicht konstant ist. Die Grundstimmung des Stücks bleibt negativ und depressiv und wenn der Kontrabassist in einem Moment über die Musik schwärmt, kann er sie im nächsten verfluchen: „Wissen Sie, eine schöne Stimme ist an und für sich geistvoll, die Frau kann noch so blöd sein, finde ich, das ist das Grauensvolle an der Musik“ (KB 82, meine Betonung). Diesen Satz hätte man nicht von der gleichen Person erwartet, die noch vor kurzem Musik in den höchsten Tönen gelobt hat. Der Text ist gefüllt von „einer beständigen Selbstaufhebung“,⁵ die deutlich daran erinnert, dass das Stück 1980 geschrieben wurde und dadurch der Epoche der Postmoderne angehört, nicht der Romantik.⁶

Diese Tatsache führt uns zurück zu dem anderen Pol, der laut Petermann seit der Moderne in musikalischer Literatur zu finden sein kann, nämlich das formalistische Imitieren von musikalischen Strukturen und Techniken. Ein Beispiel dieses Imitierens von Musik findet sich in *Der Kontrabaß* als sich der Kontrabassist über das Aussehen des Kontrabasses auslässt:

Er sieht aus wie ein **fettes altes** [Trochäus] Weib. Die Hüfte viel zu tief, die Taille **total verunglückt**, zu **hoch** [unrhythmisch] hinauf ausgeschnitten und nicht **eng genug** [Jambus]; und dann diese **schmale hängende rachitische** [unrhythmisch] Schulterpartie – zum **Wahnsinnigwerden** [unrhythmisch]. [...] Der Kontrabaß ist das **scheußlichste, plumpeste, uneleganteste** [unrhythmisch] Instrument, das je erfunden wurde. (KB 48-9, **meine Betonung**).

Hier finden wir eine Anreihung negativ konnotierter Adjektive zur Beschreibung des Kontrabasses. Der unregelmäßige Rhythmus dieser Aufzählung (eine Mischung aus Jambus und Trochäus und vielen Unregelmäßigkeiten)⁷ erschwert das Lesen ungemein. Ich bin jedoch der Meinung, dass dies gewollt ist. Auch Petermann stellt fest, dass „smoothness’ need not be the goal of all writing“ (61). In diesem Beispiel imitiert die Sprache mit dieser unnötig langen Anreihung von negativen Adjektiven Musik im Allgemeinen (Repetitivität). Das nicht vorhanden sein eines regelmäßigen Rhythmus imitiert zudem aber auch die Plumpeheit des Instruments, die der Kontrabassist hier betonen möchte. Petermann sieht in diesem „foregrounding of rhythmic and [...] sound related qualities of language“ (76) ebenfalls eine Imitation von Musik. Diese Analyse in *Der Kontrabaß* zeigt, dass beide Pole in

⁵ Vgl. Degler 2003, 68.

⁶ Auf die Klassifizierung des Stücks als postmoderner Text wird in Kapitel 5.1. eingegangen.

⁷ Vgl. Winkler [3].

musikalischer Literatur vorhanden sein können – sowohl das romantische Idealisieren wie auch das formalistische Imitieren von Musik.

In diesem Kapitel habe ich untersucht, inwiefern die Definition von musikalischer Erzählliteratur auch auf ein Theaterstück zutreffen kann. Die Analyse ergab, dass Süskinds *Der Kontrabaß* eine hohe Musikalität vorweist und dem Medium Musik aufgrund seiner Oralität näher ist als andere narrative Texte. In den kommenden Kapiteln werde ich mich damit beschäftigen, wie diese Musikalität dem Text implizit eine neue Intention verleiht; eine Intention, die über den Blickwinkel des Kontrabassisten hinausgeht und damit über seiner Negativität und seiner Depression steht. Musikalität gibt dem Text Hoffnung, indem sie implizit auf die Lösung des Problems zeigt. Ich nehme des Weiteren an, dass *Der Kontrabaß* nicht nur allgemein musikalisch ist, sondern, dass ein bestimmtes musikalisches Genre im Text mitschwingt, nämlich Jazz. Im kommenden Kapitel werde ich einen Exkurs in die Welt des Jazz machen, in die der klassisch geschulte Kontrabassist überraschenderweise sehr gut passt. Ein Blick in diverse Jazzautobiografien wird zeigen, welche Charaktereigenschaften typisch für Jazzmusiker sind und wie Jazz auch im geschriebenen Wort imitiert werden kann. In Kapitel 4 werde ich zeigen, inwiefern diese Feststellungen auf die Figur des Kontrabassisten und den Text des Theaterstücks übertragen werden können.

3. Exkurs: Die Welt des Jazz

„It was there waiting to be me. It was there waiting to be the music.
It’s that part I’ve been trying to explain to myself all my life.“
(Blattbläser Sidney Bechet aus New Orleans, 1960, zitiert in Ogren 1991, 113)

„What they call jazz is [...] the music of people’s emotions.“
(Jazzpianist Willie Smith, zitiert in Ogren 1991, 120)

Mark S. Harvey beschäftigt sich in seinem Artikel „Jazz and Modernism: Changing Conceptions of Innovation and Tradition“ (1991) mit der Geschichte des Jazz und seiner zweigeteilten Rezeption: Er diskutiert den Swing der 1920er, die Bebop Revolution der 1940er, den Free Jazz der 1960er und endet mit dem postmodernen Dilemma des Jazz der 1980er. Die Moderne war für die Entwicklung des Jazz seiner Meinung nach besonders wichtig. Ab der Moderne ließen nämlich Jazzmusiker, neben der strengen, etablierten Tradition des Jazz, das improvisierte Solo immer mehr in den Vordergrund treten. Harvey beschreibt diese Veränderung folgendermaßen:

A new spirit had entered the music, one prone to innovation. [...] [It was a] movement toward individual expression in the improvised solo. [...] [The] youth of the 1920s recognized jazz as a musical expression of a more general trend toward liberation of feeling and life-style away from traditional structures. (133-4)

Harvey betont, dass man der Romantik trotz der kritischen sozialen Gedanken stets verbunden blieb (129).⁸ Dennoch wurde Jazz in der Moderne zur Metapher von Leben, Kunst und einer Lebenshaltung, bei der man sich durch Traditionen nicht mehr begrenzen ließ.⁹ Diese Entwicklung des Freiwerdens fand ihren Höhepunkt im Free Jazz der 1960er, wo Instrumente an ihre Grenzen gebracht wurden und es nicht mehr darum ging, schön zu klingen, sondern Geräusche zu erzeugen „in the power, force, and energy of the universe [for the musician's] personal quest for truth and inner peace“ (Harvey 1991, 139).¹⁰ Der Innovationsgeist aus dieser Zeit trifft in der Postmoderne der 1980er auf ein Dilemma. Statt dem Willen zu verändern, zu protestieren und die Ordnung zu überkommen, kommentiert man nun im Jazz das resignierte Dasein mit spielerischer Ironie (Harvey 1991, 141).¹¹

Diese „Solierfreude“ der Jazzmusiker, die besonders seit der Moderne zum Ausdruck kommen darf, macht sich interessanterweise auch in den Autobiografien von Jazzmusikern bemerkbar – im schriftlichen Wort. Kathy Ogren beschäftigt sich in ihrem Artikel „Jazz isn't Just Me': Jazz Autobiographies as Performance Personas“ (1991) damit, wie Jazzmusiker beschrieben werden können und was die Musik für diese Musiker bedeutet. Es ist interessant, wie eng das Medium Literatur in ihrer Forschung mit dem Jazz verknüpft ist. Ogren findet, dass Jazzmusiker in ihren Autobiografien viele Methoden des Geschichtenerzählens verwenden und generell als „men of words“ (118) gesehen werden können. Jazzmusiker machen sowohl von Übertreibungen (Ogren 1991, 122) als auch von Klatsch und Tratsch (118) Gebrauch um ihre Persönlichkeit zu beweisen und ihre musikalischen Reisen

⁸ Das freie, solistische Improvisieren im Jazz seit der Moderne kann mit dem formalistischen Imitieren von Musik in Literatur gleichgesetzt werden; die Verbundenheit mit der Romantik – was in langsameren Jazzballaden zum Ausdruck kommt – mit der romantischen Idealisierung von Musik. Sowohl musikalische Literatur als auch Jazz tragen beide Pole in sich (Wolf 1999, 234).

⁹ Vgl. Harvey 1991, 137.

¹⁰ In der Literatur findet man ähnliche Tendenzen: Virginia Woolf, eine oft genannte Vertreterin der literarischen Moderne, testet sich mit der stream-of-consciousness-Technik an die Grenzen der Erzählliteratur und entfernt sich damit – wie auch Jazz – von etablierten Traditionen bisheriger Erzählliteratur (Wolf 1999, 235). Wie viele andere Schriftsteller aus der Moderne, schreibt sie nun musikalische Literatur, die Musik nicht nur thematisiert sondern auch formal imitiert. Auch Wolf spricht an, dass “[t]he tendency towards intermediality, including the musicalization of fiction, increases with the advent of modernism” (234).

¹¹ Eine Aufheiterung der resignierten Stimmung durch Ironie finden wir nur selten in der literarischen Postmoderne, doch die Resignation ist dieselbe. Sie wird durch a-mimetische Tendenzen, Negativität und die Negation einer stabilen Identität des Erzählers zum Ausdruck gebracht (Wolf 1999, 237). Musikalität kann in postmoderner Literatur Vielfalt, Komplexität und die Instabilität des Stadtlebens repräsentieren (Wolf am Beispiel von Huxley 1999, 236).

beschreiben zu können. Sie stehen auch in schriftlicher Form gerne im Rampenlicht und sehen ihre individuelle Wichtigkeit im Anerkennen von anderen Musikern (Ogren 1991, 120) aber auch dem Publikum (Ibid. 114). Ogren sieht Jazzmusiker als Ich-Erzähler, die die mündliche Tradition des Jazz betonen und weiterleben lassen (125). Damit sind sowohl Jazz wie auch die Geschichten der Jazzmusiker eng an die Improvisation geknüpft. Wir lesen in Ogrens Artikel: „[H]e spoke a composition new to my ear, but as ironic, as charming, and as full of surprises as his composition“ (123). Die Jazzmusiker solieren und improvisieren also nicht nur auf ihren Instrumenten, sondern auch in ihren Texten. So werden diese Texte von den Musikern musikalisiert, indem sie von den gleichen solistischen Stilmitteln Gebrauch machen wie in ihren Soli. Wenn wir an Petermanns Definition von musikalischer Erzählliteratur zurückdenken, stellen wir fest, dass Jazz-Autobiografien alle ihrer genannten Merkmale besitzen: Es sind Texte über Musik (intermediale Thematisierung), die von solistischen Stilmitteln Gebrauch machen (Imitation von Musik). Damit besitzen sie, genauso wie *Der Kontrabaß*, eine hohe Oralität, die Text und Musik miteinander vereinen.¹²

Dies zeigt, wie viele Gemeinsamkeiten *Der Kontrabaß* mit Jazzautobiografien hat. Im nächsten Kapitel werde ich zeigen, dass Jazz in *Der Kontrabaß* mitschwingt und diskutieren, inwiefern diese Feststellung interpretationsrelevant ist.

4. Jazz in *Der Kontrabaß*

Der klassisch geschulte Kontrabassist macht in seinem improvisierten Monolog von denselben solistischen Stilmitteln Gebrauch wie Jazzmusiker in ihren Autobiografien. Wie der Blattbläser Sidney Bechet (siehe Zitat in Kapitel 3) versucht auch der Kontrabassist durch exzessives Erzählen und Erklären in seinem Monolog sich selber (und auch dem Publikum) klarzumachen, was Musik ist, wie viel sie für ihn bedeutet und wie sie in der Form des Kontrabasses dennoch zu seinem Verhängnis wird.¹³ Mit seinen vielen Ausschweifungen ist er wie die Jazzmusiker „a man of words“, der sowohl gerne übertreibt als auch Klatsch und Tratsch erzählt. Hier ist ein Beispiel: „Ich glaube, sie hat was gehabt mit unserm technischen Direktor. Dabei ist dieser Mann ein reiner Bürokrat. Ein völlig unmusikalischer Funktionärstyp. Ein fetter, geiler alter Bock. Außerdem schwul. – Vielleicht hat sie doch nichts gehabt mit ihm“ (*KB* 72). Hier erzählt er dem Publikum das neueste – wenn auch nur

¹² Petermann spricht von „orality as an intermediate stage [which is] used to link text and music“ (108).

¹³ Der Kontrabassist betont, dass Sinn und Zweck seines Monologs die Schilderung eines Problems sei: „... – aber das gehört ja alles nicht hierher. Das hat ja nichts zu tun mit dem Problem was ich schildere“ (*KB* 25).

erfundene – Gerede und übertreibt dabei sicherlich maßlos, was die unfeine Beschreibung des Direktors angeht. Wie auch die Jazzmusiker ist der Kontrabassist ein Erzähler von musikgeschichtlichen Ereignissen aber auch von vielen persönlichen Erlebnissen und Anekdoten, die er mit dem (Lese-)Publikum teilt. Zum Beispiel, wenn er vom Gastspiel in Frankreich berichtet, wo sich alle Musiker des Orchesters betrunken haben (KB 44-6) oder von seiner Zeit im Kammerorchester, wo er bei etlichen Auftritten auf Winterfestspielen gezwungen war, seinen Kontrabass stundenlang zu temperieren und sich dabei eine Erkältung zuzog (KB 37-8). Wie die Jazzmusiker, so hat auch der Kontrabassist das Bedürfnis, seine Persönlichkeit und Wichtigkeit zu beweisen und im Rampenlicht zu stehen, was er metaphorisch zum Ausdruck bringt: „[D]er 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“ (KB 12). Das Dilemma liegt darin, dass er als Kontrabassist im Orchester nie die Chance hat, im Rampenlicht zu stehen und Anerkennung zu bekommen:

Bei mir sagt kein Mensch, aha, der Kontrabaß, weil ich geh ja unter in der Masse. [Beim Paukensolo] schaut alles, was nicht auf den Pianisten schaut, auf die Pauke, und das sind in einem größeren Haus gut und gerne zwölf- bis fünfzehnhundert Menschen. Soviel schauen auf mich in einer ganzen Saison nicht. [...] Der Solist wird von Beifall überschüttet, [...]. Als Kontrabassist – entschuldigen Sie den Ausdruck – sind Sie in jeder Hinsicht der letzte Dreck! (KB 57-8)

In dieser fehlenden Anerkennung liegt das Problem des Kontrabassisten. Diese daraus resultierende Frustration führt zu einer Negativität, die er auf alles projiziert – auch und vor allem auf sein Instrument.¹⁴ Degler sieht im Orchestergraben eine Metonymie zum Grab und der Gruft (*Asthetische Reduktionen* 2003, 46) und in dem Kontrabassisten „die tragische Struktur eines lebenden Toten, der dies sogar noch weiß“ (48). Ich Degler hier zu. Allerdings bin ich der Meinung, dass der Kontrabassist sein Instrument wieder lieben lernen würde, wenn er den Orchestergraben verlassen könnte. Dazu mehr in Kapitel 6, wo ich diskutieren werde, inwiefern die Musikalität des Textes auf die mögliche Lösung des Problems zeigt. Die genannten Beispiele zeigen zunächst, wie *Der Kontrabaß* auf dieselbe Weise musikalisch ist wie die Autobiografien von Jazzmusikern, weil der Kontrabassist wie die Jazzmusiker mit solistischen Stilmitteln improvisiert.

¹⁴ „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?!“ (KB 69).

Ein weiterer Beweis für die Präsenz von Jazz im Text sind die verschiedenen Stimmungslagen des Kontrabassisten. Wenn Jazz die Musik der Emotionen von Menschen ist (siehe Zitat des Jazzpianisten Willie Smith in Kapitel 3), dann ist *Der Kontrabaß* die Verkörperung dieser Musik im Text. Der Monolog des Kontrabassisten durchgeht nämlich die verschiedensten Stimmungslagen: Da ist das euphorische Vergöttern von Musik, was bereits im vorigen Kapitel erwähnt wurde (KB 63) oder das Schwärmen von den entgegengesetzten Polen in der Musik und von Sarah (KB 13). Auf der anderen Seite gibt es aber, wie bereits erwähnt, auch eine enorme Negativität in dem Stück, wie die folgende Stelle zeigt: „[E]inen schönen Ton kriegen Sie da gar nicht heraus, weil ein schöner Ton ist da nicht drin“ (KB 51). Der Kontrabassist zeigt auch viel Aggression, sowohl gegenüber dem Bass („*Er steht auf, stolpert im Weggehen über den Kontrabaß und brüllt.*“) Ja Kruzifix paß doch auf! Immer im Weg rum, der Depp!“ KB 69) als auch gegenüber dem Publikum: „Warum ich das tue? – *[Er fängt plötzlich zu schreien an.]* ... Warum nicht!? Warum soll es mir besser gehen als Ihnen? Ja, Ihnen!“ (KB 86-87). Der Monolog durchgeht Passagen der Ironie („Kein Schmied hat solche Fingerkuppen“ KB 50, „Die Kadenz ist doch zum Totlachen! [I]ch möchte jetzt den Namen nicht nennen, weil er kann wirklich nichts dafür“ KB 53) aber auch der Bitterkeit („[G]ehen Sie nie in ein Orchester!... *[Er lacht bitter.]*“ KB 59). Mal ist der Monolog voller Faktizität, wo der Kontrabassist über Komponisten und die Geschichte des Kontrabasses berichtet (KB 24, 42, 53), mal ist er voller Intimität und gibt die privatesten Geheimnisse des Kontrabassisten preis: „Weil ich habe seit zwei Jahren keine Frau mehr gehabt und schuld ist [der Bass]! Das letzte Mal war 1978, da habe ich ihn im Bad versteckt, aber es hat nichts geholfen“ (KB 36). Auf diese Art und Weise „soliert“ der Kontrabassist in seinem Monolog wie die Jazzmusiker in ihren Autobiografien. Genauso wie die Jazzmusiker ist er ein „Mann von Wörtern“ – manchmal ironisch, manchmal charmant, manchmal ehrlich – sodass der Text voller Überraschungen steckt, genauso wie ein Solo im Jazz überraschen kann.

Ich bin der Meinung, dass der Kontrabassist Jazz viel näher ist, als er es zugeben will. Er betont zweimal, dass er zwar früher Jazz gespielt habe, es für ihn aber heute nicht mehr in Frage käme, wieder damit anzufangen: „Aber das ist lange her. Mittlerweile lehne ich Jazz ab“ (KB 34). Diese Ablehnung ist zunächst verwunderlich. Er ist sich nämlich dessen bewusst, dass der Kontrabass in einer Jazzband eine viel wichtigere Rolle spielt als im Orchester: „Eine Jazzband fliegt explosionsartig auseinander – bildlich jetzt –, wenn der Baß aussetzt. Den anderen Musikern scheint dann mit einem Schlag alles sinnlos“ (KB 11). Wenn

er doch im Orchester tagtäglich untergeht, frustriert ist und keine Anerkennung bekommt, dann wäre doch das Spielen in einer Jazzband, wo er eine so zentrale Rolle hätte, die perfekte Lösung für ihn. Der Schlüssel für dieses Paradox liegt in seinem schlechten Selbstwertgefühl. Wo er noch zu Beginn des Stücks sehr selbstsicher auftritt und mit seinem Wissen angibt,¹⁵ zeigt er sich später von einer ganz anderen Seite.¹⁶ Er sieht sich im Grunde als einen schlechten Musiker, der sich vor der Improvisation hütet, weil er glaubt, dass er ihr nicht gewachsen ist:

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 (KB 11). [I]ch übe nicht, weil es bei mir keinen Sinn hat, weil es bei mir an der Substanz fehlt [...] im Musikalischen. (KB 85-6)

Deshalb behauptet er, Jazz abzulehnen – nicht, weil er ihn nicht mag, sondern weil er sich die im Jazz wichtige Improvisation nicht zutraut. Die Musikalität des Textes zeigt jedoch deutlich, dass er oral durchaus improvisieren kann und damit auch mit dem Bass improvisieren könnte, wenn er es sich zutrauen würde. Wir hatten in Kapitel 3 festgestellt, dass Jazzmusiker die Freude am Improvisieren auch im geschriebenen Wort anhand von solistischen Stilmitteln ausdrücken. In *Der Kontrabaß* werden dieselben solistischen Stilmittel benutzt. Wenn diese nicht die Freude am Improvisieren ausdrücken, dann liefern sie zumindest den Beweis, dass der Kontrabassist durchaus improvisieren kann. Er sagt: „Aber ich darf mich aufregen. Und ich möchte auch das Recht haben *ein* Mal ein deutliches Wort sagen“ (KB 36). Endlich kommt er in seinem 90-seitigen Monolog zu Wort, wo er doch im Orchester sonst nur untergeht. Er stellt sich auf die Bühne, in das Rampenlicht, und improvisiert in seinem solistischen Monolog ohne einem Plan zu folgen und ohne in sein Notenheft schauen zu müssen. Die darin ausgedrückte Musikalität verleiht dem Text eine Hoffnung, die den Blickwinkel des Kontrabassisten übersteigt.

Die Beispiele aus *Der Kontrabaß*, die in diesem Kapitel diskutiert wurden, haben drei Tatsachen aufgezeigt: Erstens, dass der Kontrabassist in seinem Monolog von solistischen Stilmitteln wie ein Jazzmusiker Gebrauch macht, zweitens, dass Jazz als Sprache der

¹⁵ „Wenn ich was von Musik verstehe, und ich verstehe etwas davon, dann kommt die ganz groß raus“ (KB 14). „[K]ennen Sie Johann Sperger? Oder Domenico Dragonetti? Oder Bottesini? Oder Simandl oder Kussewitzki oder Hotl oder Vanhal oder Otto Geier oder Hoffmeister oder Othmar Klose? Kennen Sie einen davon? Das sind die Kontrabaßgrößen. Im Grunde alles Leute wie ich“ (KB 53-4). „Brauch ich Ihnen ja nicht erzählen. Schließlich bin ich kein musikalisches Auskunftsbüro“ (KB 25).

¹⁶ Andreas Pfister bezeichnet diese Selbstdarstellung des Kontrabassisten als „das Schwanken zwischen Freiheit und Determiniertheit, zwischen Selbstüberschätzung und Verzweiflung“ (zitiert in Meier 2008, 20).

Emotionen im Text präsent ist, indem der Monolog verschiedene Stimmungslagen durchgeht, und drittens, dass der Text darauf zeigt, dass der Kontrabassist solieren kann, auch wenn er es sich nicht zutraut, und damit Hoffnung erzeugt wird. Im folgenden Kapitel sollen meine Hypothesen über *Der Kontrabaß* anhand von Petermanns Definition von Jazzromanen (2014) verifiziert werden.

5. Die Definition des Jazzromans am Beispiel von *Der Kontrabaß*

5.1. Solistische Stilmittel des Jazzromans

Neben der allgemeinen Definition musikalischer Erzählliteratur diskutiert Petermann auch Romane, die ein bestimmtes musikalisches Genre repräsentieren, unter anderem auch den Jazzroman. Sie definiert ihn folgendermaßen:

Because jazz of all types is so intimately associated with the live performance and especially with improvisation, this is a particularly salient aspect of treatment in the [jazz] novel. [...] [S]trategies to translate musical improvisation and audience interaction into text [...] are the adoption of techniques from oral storytelling and gossip as a means of evoking a linguistic situation that is rooted in spontaneous performance. (9)

Alle dieser genannten Aspekte sind in *Der Kontrabaß* vorhanden. „Das Sprechen [im Bühnenmonolog] wird zu einem gerade statthabenden performativen Akt“ (Degler 2003, 35), in dem der Sprecher improvisiert. Dass der Kontrabassist von Techniken des Geschichtenerzählens Gebrauch macht, wird unter anderem in dem was-wäre-wenn-Szenario deutlich, in dem der Kontrabassist kurz vor Beginn der Oper, „in diesem erhabenen Moment, wo die Oper zum Universum wird und der Moment zum Ursprungsmoment des Universums“ (KB 81), „SARAH!!!“ schreit. Wie beim Geschichtenerzählen, baut er in diesem Szenario Spannung auf, indem er das Publikum direkt anspricht und Präsens¹⁷ verwendet:

Gehen Sie oft in die Oper? Stellen Sie sich vor, Sie gehen in die Oper, heute abend meinerwegen [...] Es riecht nach frischgewaschenen Frauenrücken, nach Parfum und Deodorant [...] Alles erwartet Carlo Maria Giulini, den Star des Abends [...] Giulini erscheint. Beifall. Er verbeugt sich [...] Er hebt die Arme, sucht Blickkontakt zur ersten Geige, Nicken, noch ein Blick, allerletztes Husten ... – (KB 80)

¹⁷ Vgl. Petermann 2014, 115.

Die kurzen, prägnanten Sätze bauen rhythmische Erwartungen auf¹⁸ und interaktive Wörter wie „meinetwegen“ zeigen, dass es sich nach wie vor um eine Improvisation handelt und der Kontrabassist nicht etwa eine zuvor niedergeschriebene Geschichte vorliest. Auch das Adressieren des Publikums sieht Petermann als ein Merkmal des Jazzromans (10), weil es die „call-and-response“-Eigenschaft des Jazz imitiert.¹⁹ Ich stimme Petermann zu, dass bei einer Aufführung oder einem Konzert nichts spontaner ist als wenn sich zwei Stimmen gegenseitig antworten (Petermann 2014, 89). Man kann sich zunächst fragen, wie viel Antwort der Kontrabassist erhält, wenn er ein schweigendes Publikum anspricht und einen hölzernen, leblosen Bass beschimpft. Andreas Meier zieht die folgende deprimierende Schlussfolgerung: „So wird der Zuschauer des *Kontrabaß* – wie das Instrument selbst – zum stummen Zeugen des Scheiterns eines Musikers“ (15). Ich bin jedoch der Meinung, dass man das Stück nicht so negativ auslegen muss, wie es Meier hier tut. Man muss sich daran erinnern, dass der Kontrabassist sein Instrument nicht nur beschimpft sondern es auch „sprechen“ lässt. Dies tut er indem er mehrfach etwas auf ihm vorspielt (*KB* 15-18, 29-30, 49-50). Der Kontrabassist „antwortet“ dann wiederum auf das Vorgespielte, indem er es kommentiert. Er gibt auch manchmal das Wort ab, indem er Musik auflegt (*KB* 7, 31, 52, 70, 76, 95), worauf er dann auch eingeht, bevor er sich wieder anderen Themen widmet. Auch wenn das Publikum nicht akustisch hörbar antwortet, so ist es dennoch präsent und ansprechbar und antwortet dem Kontrabassisten implizit, indem er sich im Idealfall vom Publikum inspiriert fühlt.²⁰ All diese Fälle sind demnach Beispiele für „call-and-response“, wo der Kontrabassist solistische Stilmittel des Jazz verwendet und neue Ausdrucksformen testet.

Was Petermann als grundlegende Eigenschaft des Jazzromans sieht, ist die markante, individuelle Erzählerstimme, die den Autor des Textes in den Hintergrund drängt (109). Diese Eigenschaft trifft auch auf *Der Kontrabaß* zu, wo die markante Stimme des Kontrabassisten die von Patrick Süskind übertönt. Das Übertönen wichtiger Personen wird im Text sogar noch explizit thematisiert, wenn der Kontrabassist darüber informiert, dass das Orchester hin und wieder den Dirigenten in den Hintergrund drängt, indem sie über ihn

¹⁸ Vgl. Petermann 2014, 49-50. Das Spielen mit der Rhythmik ist laut Petermann ein wichtiges Element von sowohl Jazz Solos als auch Jazzromanen. Wiederholungen spielen dabei eine zentrale Rolle.

¹⁹ „Call-and-response“ kann laut Petermann zwischen zwei Instrumenten stattfinden, zwischen der Band und dem Publikum, und auch zwischen dem Musiker (Sänger) und seinem (Begleit-)Instrument (90). Ähnliches passiert, wenn der Leser des Jazzromans vom Erzähler direkt angesprochen wird, so Petermann: „[This] reader-response theory [can be connected] back to a jazz context, arguing that the literary work comes into being when the act of reading becomes a call-and-response relationship“ (100).

²⁰ In Kapitel 3 hatten wir bereits erwähnt, dass die Resonanz des Publikums für Jazzmusiker extrem wichtig ist und sie dadurch inspiriert werden können (Ogren 1991, 114). Auch Petermann findet, dass die Reaktionen des Publikums den Musikern wichtiges Feedback gibt (107).

hinweg spielen: „[I]ch kann Ihnen bestätigen, daß sogar wir im Staatsorchester gelegentlich vollständig am Dirigenten vorbeispielen. Oder über ihn hinweg“ (KB 8-9). Auch der solistische Monolog zeigt, wie sich der Kontrabassist über den Dirigenten hinweg setzt und stattdessen seine eigene Stimme zu Wort kommen lässt. Dies wird laut Petermann durch eine informelle, gesprächige Satzstruktur und Zeichensetzung, dem direkten Ansprechen des Lesers und dem Verwenden von vielen deiktischen Ausdrücken erreicht, was alles Versuche sind, das Publikum in das Gesagte miteinzubeziehen (Petermann 2014, 109). Bereits zu Beginn des Monologs, wo sich der Kontrabassist vorstellt, macht er von all diesen solistischen Stilmitteln Gebrauch:

Moment ... gleich ... – Jetzt! Hören Sie das? Da! Jetzt! Hören Sie’s? Gleich kommt’s nochmal, die gleiche Passage, Moment. Jetzt! Jetzt hören Sie’s! Die Bässe meine ich. Die Kontrabässe ... [Er legt den Tonarm von der Platte. Ende der Musik] ... Das bin ich. Beziehungsweise wir. Die Kollegen und ich. Staatsorchester. (KB 7)

Überfüllt von deiktischen Ausdrücken, direkter Anrede und einem informellen Ton, macht dieser Beginn deutlich, dass hier ein Individuum mit markanter Erzählerstimme spricht, der – wie in einem ausdrucksstarken Jazz-Solo – auf einem zuvor präsentierten Motiv „soliert“ (Petermann 10, 109). Scheinbar ziellose Ausschweifungen im Text sind laut Petermann als Teil der Imitation von Jazz und seiner Chorus Form zu verstehen (85). Das Motiv in *Der Kontrabaß*, zu dem der Kontrabassist immer wieder zurückkehrt, ist natürlich sein Instrument. Doch schweift er immer wieder von diesem Motiv ab. Solche Ausschweifungen finden wir zahlreiche, unter anderem auf Seite 21 („Der Franzose empört sich ja gern...“), 25 („– aber das gehört ja alles nicht hierher“) und 28 („Im übrigen stehe ich Wagner skeptisch gegenüber, aber das am Rande. –“). Diese Ausschweifungen betonen die Individualität des Kontrabassisten, da er in ihnen seine starken Ansichten kundtut und sie imitieren außerdem die strukturelle Chorus Form des Jazz.

Die zweite Komponente, die zu einer markanten, individuellen Erzählerstimme – und damit zur Imitation von Jazz – beiträgt, ist laut Petermann die poetische Dichtung und die Verwendung von rhythmischen und poetischen Stilmitteln wie Alliteration, Assonanz, Reim und syntaktischen Wiederholungen (49). Es gibt hierfür zahlreiche Beispiele in *Der Kontrabaß*. Alliteration und Assonanz finden wir auf Seite 49: „Manchmal möchte ich ihn am liebsten zerschmeißen. Zersägen. Zerhacken. Zerkleinern und zermahlen und zerstäuben und in einem Holzvergaserwagen ... verfahren!“. Wenn er sich über die Kompositionen von Kontrabassisten auslässt, wiederholt er „Zum Todlachen!“ zweimal und „Zum Todfürchten!“

einmal (KB 54-5). Von diesen Stilmitteln macht er auch Gebrauch, wenn er über die Kammermusik schwärmt: „Dabei gäb’s ein so ein schönes Quintett von Dvořák. Oder Janáček. Oder Beethoven, Oktett. Oder vielleicht sogar Schubert, Forellquintett. Wissen Sie, das wär das Höchste – jetzt musikalisch karrieremäßig. Das Traumstück für einen Kontrabassisten“ (KB 55, meine Betonung).²¹ Es kann gesagt werden, dass die Sprache des Kontrabassisten immer dann rhythmischer und poetischer wird, wenn er von irgendeiner Stimmungslage, sei es Wut, Negativität oder euphorisches Schwärmen, ergriffen wird und sich in dieser Stimmungslage ereifert. Petermann ist der Meinung, dass mit diesen solistischen Stilmitteln das „Ich“ in den Vordergrund gerückt wird „in such a way as to emphasize his or her individuality in the manner of a jazz musician’s unique tone“ (57).

Ich möchte an dieser Stelle Ironie diskutieren und sie als letztes solistisches Stilmittel zur Imitation von Jazzromanen hinzufügen, obwohl Petermann diese nicht explizit nennt. In Kapitel 3 über Jazz zitierte ich Harvey, für den der postmoderne Jazz die Präsenz von spielerischer, ironischer Stellungnahme des resignierten Daseins ausmacht (141). Auch *Der Kontrabaß*, der 1980 geschrieben wurde, fällt in die Epoche der Postmoderne.²² Ich bin der Meinung, dass die vielen ironischen Brechungen in *Der Kontrabaß* den Text Jazz noch mehr ähneln lassen, da Ironie im postmodernen Jazz ein so wichtiges Merkmal ist. Interessant ist, dass sich der Kontrabassist über die Ironie manch seiner Kommentare nicht bewusst ist. So redet er zum Beispiel davon, dass er sich nicht aus dem Haus traue, weil er sich aufgrund seiner lebenslangen Festanstellung zu sicher fühlt: „Wissen Sie – das macht mir manchmal eine solche Angst, ich ... ich ... ich traue mich manchmal nicht mehr aus dem Haus, so sicher bin ich“ (KB 91). Während der Leser schmunzelt, dass der Kontrabassist aus Angst vor seiner lebenslangen, finanziellen Absicherung sein Haus nicht mehr verlassen kann, ist die Sache für den Kontrabassisten todernst. Er fährt fort, wie unzerstörbar diese Absicherung ist, da selbst Zeiten von Krieg und Hungersnot seine Festanstellung nicht gefährden würden: „Sogar im Krieg – ich weiß das doch von älteren Kollegen –, die Bomben sind gefallen, alles war

²¹ Petermann unterscheidet in syntaktischen Wiederholungen das Riff (das aus mehreren Noten bzw. Wörtern besteht und in unterschiedlichen Kontexten wiederholt wird), das Lick (das aus altem Material neues schafft) und den Chorus (die größte Einheit der musikalischen Struktur eines Liedes, an die sich der Solist halten muss, bzw. das Thema eines Textes) (71, 72, 78). Sie diskutiert das Vorkommen von Riff, Lick und Chorus in verschiedenen Jazzromanen. Auch in *Der Kontrabaß* kommen diese Merkmale der rhythmischen Imitation von Jazz mehrfach vor. Ich muss mich jedoch leider auf die drei genannten Beispiele beschränken.

²² Degler sieht „im Werk von Patrick Süskind im spielerischen Wechsel von metafiktionalem, fiktionalem, desillusionistischem und illusionistischem Elementen [...] ein zentrales Kennzeichen postmoderner Kunst“ (15). „Süskind [wird] vor allem in den wenigen neueren Forschungsarbeiten als einen Vertreter der literarischen Postmoderne [...] [ge]lesen. Zumindest einige der im Diskurs zur Postmoderne gängigen Indikatoren lassen sich [...] auf den *Kontrabaß* anwenden“ (Meier 2008, 19).

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“ (KB 93). In diesem Beispiel ironisiert Süskind den Kontrabassisten, der mit bitterem Ernst der eigentlich positiven finanziellen Absicherung als Verbeamteter entkommen will.²³ Im verzweifelten Versuch seinen hohen Alkoholkonsum zu rechtfertigen, scheut der gebildete Kontrabassist auch nicht davor zurück, ein neues Wort zu erfinden. So rechtfertigt er das Trinken von mehreren Flaschen Bier täglich nicht etwa mit einem starken Flüssigkeits- sondern einem „Feuchtigkeitsverlust“: „Den Rest der Zeit sitz ich zu Hause, hier in meinem Akustikzimmer. Ich trinke einige Bier wegen dem Feuchtigkeitsverlust“ (KB 48). Dieses Zitat ist gleichzeitig ein Beispiel für seine Unzuverlässigkeit, denn beim stillen Sitzen in einem Zimmer kann der Flüssigkeitsverlust unmöglich so hoch sein, dass „einige Bier“ getrunken werden müssen. Der Autor, der sonst stets durch die markante Stimme des Kontrabassisten in den Hintergrund gedrängt wird, findet durch die Ironie eine Möglichkeit, den Kontrabassisten ironisch zu kommentieren und zu entlarven.²⁴ Diese ironische Stellungnahme Süskinds zu seiner Figur ist ein weiteres solistisches Stilmittel zur Imitation von Jazzromanen, die in *Der Kontrabaß* zu finden ist.

5.2. Die Sprache der Emotionen und der Improvisation im Jazzroman

Um auf Meiers Zitat zurückzukommen, der in dem Kontrabassisten einen scheiternden Musiker sieht, so bin ich der Meinung, dass er nicht als Musiker im Allgemeinen scheitert, sondern lediglich als klassischer Musiker des Orchesters. Dass er für das Orchester nur noch Grauen empfindet, wird in diesem Auszug deutlich:

[Leiser]... 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 [...]. (KB 59)

Er weiß bereits vor jeder neuen Aufführung, dass er, durch die Hierarchie des Orchesters und seiner dadurch festgelegten, unflexiblen Position, jedes Mal erneut untergehen wird – eine für ihn unerträgliche Tortur, die sich bei jeder Aufführung wiederholt. Petermann sieht im Jazz hingegen ein „forward momentum rather than a hierarchical structure“ (80). Jazz ist spontan, kreativ und ausdrucksvoll (Harvey 1991, 148) und scheint daher das Gegenteil dieser

²³ „Auch in anderen Texten spielt Süskind mit traditionellen Bedeutungszuweisungen und mit den Erwartungen des Lesers, indem er positiv konnotierte Begriffe umdeutet“ (Hummel 2008, 71)

²⁴ Für weitere Beispiele von ironischen Brechungen in *Der Kontrabaß* siehe Degler 2003, 23 und 68 und Meier 2008, 16.

unausweichlichen Hierarchie des Orchesters zu sein. Jazzmusiker und klassische Musiker vertreten demnach grundlegend verschiedene Ideologien²⁵ und es kann gezeigt werden, dass der sensible Kontrabassist der Ideologie des Jazz näher steht als der der klassischen Musik.²⁶ Wo klassische Musik nach Perfektion und nach der Reproduzierbarkeit von Aufführungen strebt, betont Jazz die Vergänglichkeit, Veränderlichkeit und Neuheit und trotz der Notenschrift (Petermann 2014, 106). Der Kontrabassist ist gut im Notenlesen und hält sich – technisch gesehen – für einen guten Musiker: „[W]enn ich nicht so begabt wäre, daß ich alles vom Blatt runterreiß, ich müßt vierzehn Stunden am Tag hart arbeiten!“ (KB 74). „Technisch spiel ich Ihnen alles“ (KB 85). Aus der Perspektive der klassischen Musik sind sowohl das Notenlesen als auch das technische Spielen die wichtigsten Merkmale eines kompetenten Musikers. Der Kontrabassist sieht jedoch in keinem der beiden Merkmale den geringsten Verdienst.²⁷ Was für ihn ein guter Musiker ausmacht, ist die Fähigkeit zu improvisieren. Dies kommt zum Ausdruck, wenn er den dreisaitigen Baß lobt, weil er „melodiöser, einfach schöner“ klingt (KB 20). „Aber ich kann nicht *eine* musikalische Phrase spielen. Nicht einen einzigen Ton kann ich schön spielen...“ (KB 85). Er glaubt, die Fähigkeit des Improvisierens nicht zu besitzen. Doch könnte er sich im Orchester nicht einmal spielerisch an das Solieren heranwagen, weil es im Orchester schlichtweg keinen Platz für Improvisation und Kreativität gibt.²⁸ Dies ist der eigentliche Grund für seine Frustration. Er ist im Orchester an seinen Platz am dritten Pult,²⁹ an seine Noten und an sein Instrument gebunden und mit seinem Beamtenstatus vollkommen abgesichert. Jedoch ist es eine Sicherheit, die er im Grunde nicht will und die ihn sogar krank macht:

[W]ie 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. Wo denn? Als Baß ist man lebenslänglich verbeamtet. (KB 91)

²⁵ Vgl. Petermann 2014, 107.

²⁶ Wie sensibel der Kontrabassist ist, wird deutlich, wenn er erzählt, dass er in Anwesenheit des Kontrabasses keiner Frau mehr näher kommen kann: „[Der Bass] schaut zu. Sie haben immer das Gefühl, er macht sich lustig, er macht den Akt lächerlich“ (KB 35).

²⁷ Ganz im Gegenteil, so verachtet der Kontrabassist das technische Spielen und Notenlesen, weil ihn das an seine sexuellen Phantasien über Sarah erinnert: „Sie, den Engel, der musikalisch so weit über mir steht ... schwebt ... hingedacht vor mich als Dreckskasten von Kontrabaß, den ich mit meinen verhornten Drecksfingern befin gere [...] Pfüi Teufel, das sind saumäßige Vorstellungen, es kommt über mich, rauschhaft, manchmal, wenn ich denke, triebhaft, unabweisbar“ (KB 89). Beim Bassspielen im Orchester, beim technischen Spielen und Notenlesen, bekommt er diese frustrierenden, „unbefriedigende[n] Phantasie[n]“ (Degler 2003, 69).

²⁸ Stattdessen steht das Orchester für ein ungesundes Milieu der physischen Überanstrengung und Langeweile: „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“ (KB 88).

²⁹ Vgl. KB 56.

Im Jazz gibt es diesen „freien Bass“ und es ist tragisch, dass der Kontrabassist diese Lösung nicht sieht. Hier wird deutlich, dass er den Kontrabass nicht seines Aussehens oder seines Tones wegen hasst, wie er es zuvor behauptet hat, sondern weil der Kontrabass für ihn im Orchester Unfreiheit bedeutet. Petermann findet diesen Wunsch nach dem Ausleben von Kreativität und Individualität in den Figuren von Jazzromanen wieder, die selbst auch Jazzmusiker sind (Petermann 2014, 46)³⁰: „The jazz musician, regardless of his instrument, will often aim at a unique sound that is recognizable [...], something that is avoided in most forms of ensemble music in the European tradition“ (51). Während der Kontrabassist im Ensemble nur im Strom mitschwimmen darf und es ihm verboten ist, seine persönliche, unverwechselbare Stimme zu finden und auszudrücken, befreit er sich in seinem spontanen, kreativen und ausdrucksstarken Monolog voller Emotionen von den Fesseln des Orchesters. Dies zeigt, wie Jazz als Sprache der Emotionen und der Improvisation im Text präsent ist.

Auch wenn ein großer Fokus auf dem Ausleben von Emotionen im Jazz liegt und ich der Meinung bin, dass Jazz in der Textstruktur von *Der Kontrabaß* präsent ist, bedeutet das nicht, dass deshalb alles erlaubt wäre. Petermann schreibt zwar, dass „The essence of improvisation in jazz [carries] with it both the danger of loss of control and the opportunity for creativity“ (Petermann 2014, 128). Doch auch wenn der Kontrabassist seine Emotionen auslebt, weiß er, wenn er zu weit gegangen ist und sich entschuldigen muss. Dies tut er zum Beispiel auf Seite 69 und 76: „Entschuldigen Sie, daß ich schrei [...] [V]erzeihen Sie ... Entschuldigung ... ich muß mich etwas ... mäßigen ... glaube ich ... mäßigen ... – glauben Sie, daß ich ... für eine Frau ... überhaupt zumutbar bin ...?“. Auch nachdem er das Publikum angeschrien hat, entschuldigt er sich sofort: „Entschuldigen Sie. Ich habe mich erregt. Ich wollte mich nicht erregen. Ich wollte Sie nicht beleidigen“ (KB 88). Petermann betont, dass Jazz trotz seiner Wichtigkeit von Improvisation und dem Ausleben von Emotionen weit davon entfernt ist, formlos zu sein:

„Jazz’s association with ‚freedom‘ and its emphasis on elements of ‚improvisation, originality, [and] change‘ may conspire to create the mistaken impression that it is formless. On the contrary, [...] [f]reedom must always be seen in relation to constraint, as the constraints of a form or structure are a prerequisite for experimentation. (70)

Ohne diesen Rahmen im Jazz wäre die Improvisation nicht möglich. Petermann fährt fort, dass Jazzromane dieses Zusammenspiel zwischen relativer Freiheit der Improvisation und der strengen Form des Arrangements im Text imitieren (70). Ich bin der Meinung, dass man eine

³⁰ Dies trifft auch auf den Kontrabassisten zu, da er zumindest früher einmal Jazz gespielt hat (KB 34).

solche Imitation auch in *Der Kontrabaß* findet. Auch der Kontrabassist braucht einen gewissen Rahmen von Struktur, um kreativ werden zu können. Das ist der Grund, warum er das Orchester nicht verlässt. Auch wenn es ihm viel zu viel Absicherung gibt, wählt er dennoch, in Absicherung zu Grunde zu gehen, als ganz ohne sie dazustehen:

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 wär ich frei ... Ja und dann!? Was mach ich dann? Dann steh ich auf der Straße ... Es ist zum Verzweifeln. Man verelendet. So – oder so ... (KB 93)

Degler spricht in diesem Zusammenhang von einem existentiellen Paradox. Der Kontrabassist erträgt weder die Begrenztheit seiner Beamtenexistenz, noch kann er seine Angst vor der Weite eines freien Daseins überwinden (Degler 2003, 74). Auch in seinem Monolog braucht der Kontrabassist einen Rahmen der Begrenzung, bevor er sich in das Freie und Ungewisse der Improvisation begeben kann. Zum einen ist da die räumliche Begrenzung seines Zimmers beziehungsweise die der Bühne, zum anderen erstellt er selbst einen faktischen Rahmen, indem er über die Geschichte des Kontrabasses redet: „*Der Kontrabaß* [verwendet] die Musikgeschichte des Kontrabasses (mit einer Vielzahl von Material) zur Erzeugung eines ‚faktischen‘ Rahmens“ (Degler 2003, 44). Innerhalb dieses faktischen Rahmens traut er sich im Laufe des Monologs immer mehr, sein eigentliches Problem zu schildern (KB 25), seinen Emotionen freien Lauf zu lassen und zu improvisieren. Diese Beispiele zeigen, wie Jazz in *Der Kontrabaß* mitschwingt und imitiert wird, indem der Text mit der Aufstellung von verschiedenen Rahmen die Grundlage für ein Improvisieren schafft.

Noch einige Wörter zu der Unzuverlässigkeit des Erzählers, die Petermann als eine zentrale Eigenschaft des Jazzromans sieht: „As gossip, this information is both privileged and uncertain [and, thus,] central to this novel. [...] This unreliability contains an element of changeability and revision, one that gossip shares with jazz and other improvised music“ (112). Dieses unzuverlässige Plaudern findet der Leser auch in *Der Kontrabaß*. Auf Seite 57 behauptet der Kontrabassist, nicht neidisch zu sein: „Nicht, daß Sie denken, ich bin neidisch. Neid ist mir ein fremdes Gefühl.“ Als er sich dann jedoch wenig später über Mozart auslässt, wird man das Gefühl nicht los, dass er sehr wohl neidisch auf dessen Erfolg ist: „Glück hat er gehabt. Ein Saumassel auf gut deutsch. Und Mozart hat das nie zugegeben. Und das mache ich ihm zum Vorwurf“ (KB 68). Ein weiteres Beispiel, die seine Glaubwürdigkeit in Frage stellt, findet man auf Seite 54. Hier behauptet er, dass die größten Kontrabassisten, „im Grunde alles Leute wie ich“, aus lauter Verzweiflung mit dem Komponieren angefangen

haben. Auf Seite 86 gibt er dann jedoch zu, dass er schlichtweg zu schlecht für das Komponieren sei: „Ich hätt ja Geige lernen können, wenn es so weit her ist, oder Komposition, oder Dirigieren. Aber dazu reicht es nicht [...] weil es bei mir an der Substanz fehlt“ (KB 85-86).³¹ Ich stimme Petermann zu, dass diese Unzuverlässigkeit des Erzählers eine Veränderlichkeit und Neuheit ausdrückt, die auch im Jazz betont wird. Ich glaube nicht, dass der Kontrabassist sich selbst oder dem Publikum bewusst Informationen vorhält. Der improvisierte Monolog ist vielmehr ein Erörtern seines depressiven Gemütszustands, in dem der Kontrabassist ständig auf neue Erkenntnisse kommt. Am deutlichsten wird dies im nächsten Beispiel, einer zentralen Behauptung des Stückes, die sämtliche zuvor gefallene, negative Aussagen über den Kontrabass widerlegen: Auf Seite 51 behauptet der Kontrabassist: „Niemand kann auf einem Kontrabaß schön spielen, wenn das Wort einen Sinn haben soll. Niemand. Auch die größten Solisten nicht“ (KB, meine Betonung). Er widerlegt diese Aussage auf Seite 85, wo er gesteht: „Nicht einen einzigen Ton kann ich schön spielen... [...] Und es liegt nicht am Instrument. [...] An mir liegt es“ (KB 85).³² Es ist interessant, wie hier „das Wort“ mit dem solistischen Ton gleichgesetzt wird, was die Intermedialität des kompletten Monologs mit dem Medium Musik hervorhebt. Es ist nicht nur für den Zuhörer eine neue Erkenntnis, dass es eigentlich an dem Kontrabassisten selbst liegt, dass er auf seinem Instrument keinen schönen Ton erzeugen kann. Dies ist auch für den Kontrabassisten eine neue Erkenntnis, weil er zum ersten Mal ehrlich zu sich selber ist. Der improvisierte Monolog ist daher aufgrund von seiner Unzuverlässigkeit wie ein improvisiertes Solo, das mehrere unvorhergesehene Wendungen einschlagen kann, „unfolding as it is told, just as a jazz solo is developed and modified during the process of improvisation“ (Petermann 2014, 109). Die Unzuverlässigkeit wird dadurch zu einem weiteren Stilmittel, wie Jazz als Sprache der Emotionen im Text imitiert wird.

Anhand von Petermanns Definition des Jazzromans, konnten wir feststellen, dass Jazz in *Der Kontrabaß* sowohl durch solistische Stilmittel als auch durch das Ausleben von Emotionen präsent ist. Welche Auswirkung diese Erkenntnis auf die Auslegung des Textes hat und wie diese Musikalität dem Text implizit Hoffnung verleihen kann, werde ich im folgenden Kapitel diskutieren.

³¹ Ein weiteres Beispiel seiner Unzuverlässigkeit, das bereits angesprochen wurde, war die Behauptung Jazz abzulehnen (er traut sich lediglich die für den Jazz wichtige Improvisation nicht zu).

³² Wie schon im vorherigen Kapitel teilweise erwähnt, liegt der eigentliche Grund für seine Frustration nicht etwa am Instrument, sondern an der Tatsache, dass er das für ihn wichtige Improvisieren als Bass im Orchester nicht erlernen kann.

6. Jazz als Ausweg

Obwohl sich der Kontrabassist dessen bewusst ist, dass er an seiner Lage etwas ändern muss, findet er im Laufe seines Monologs keinen zufriedenstellenden Ausweg aus seiner „orchestralen Hölle der unerträglichen / unablässigen Wiederkehr des Immer-Gleichen“ (Degler 2003, 50). Beide im Text explizit genannten Lösungsvorschläge werden in ihm gleichermaßen dekonstruiert. Da ist zum einen die Kammermusik, die der Kontrabassist auf Seite 55 erwähnt und meint: „Das tät vielleicht sogar Spaß machen“. Doch als er die Idee, wie Schubert Kammermusik zu machen, auf Seite 95 wieder aufgreift, zerstört er den ganzen Optimismus mit dem ironischen, resignierten Kommentar: „Als Schubert so alt war wie ich, da war er schon drei Jahre tot“ (95). Er findet demnach, dass er für diesen Wechsel zu alt ist. Was aber eigentlich der Kammermusik im Weg steht, ist nicht etwa sein Alter, sondern die Tatsache, dass der Kontrabassist bei der Kammermusik „brav sein, fleißig sein, üben, viel Geduld“ (KB 95) haben müsste, um darin erfolgreich zu werden. Mit anderen Wörtern, er wäre darin genauso unfrei wie im Orchester. Der Fokus würde genauso auf dem Notenlesen und technischen Spielen liegen, nicht auf der Gefühlsebene der freien Improvisation, weshalb ich der Meinung bin, dass er nicht glücklich damit wäre. Der zweite Ausweg aus dem Orchester ist die Idee, vor der bevorstehenden Aufführung „Sarah!“ zu schreien, „der Schrei eines liebenden Herzens [...] Es wäre nie dagewesen. Der Schrei des Kontrabasses“ (KB 81 + 94). Es stimmt, dass ihn diesen Schrei endlich in das so ersehnte Rampenlicht stellen und ihm Aufmerksamkeit geben würde. Doch darf nicht vergessen werden, dass er – auch wenn er die Hierarchie des Orchesters hasst und verachtet – gleichzeitig einen großen Respekt vor ihr hat: „[W]issen Sie, wenn Sie im Orchester spielen, gemeinsam mit den Kollegen, dann plötzlich vorsätzlich, sozusagen in voller Absicht danebenhaun ... – also ich kann das nicht. [S]ie kennen unseren GMD nicht, der fühlt sich von einem falschen Ton persönlich beleidigt“ (KB 78). Wenn er es nicht einmal wagt, einen falschen Ton zu spielen, ist es noch unwahrscheinlicher, dass es wagt, „Sarah“ zu schreien. Dieser Schrei wäre nicht nur respektlos gegenüber dem Orchester, er käme auch einer Kündigung gleich, die, ohne einen Plan, wie es danach weitergehen soll, mit zu viel Unsicherheit verbunden ist.³³

Degler ist ebenfalls der Meinung, dass beide dieser Möglichkeiten für den Kontrabassisten nicht in Frage kommen. Wie die meisten Literaturwissenschaftler, die sich

³³ Seine Angst vor dem Kündigen wurde bereits in 5.2. diskutiert: „Dann wär ich frei ... Ja und dann!? [...] Dann steh ich auf der Straße ...“ (KB 93).

mit *Der Kontrabaß* beschäftigt haben, kommt Degler zu dem deprimierenden Schluss, dass „alle (Aus)Wege in die Freiheit blockiert sind“ (52).³⁴ Dieser Schlussfolgerung stimme ich nicht zu. Um diese Aussage näher auszuführen, will ich noch einmal auf Wolfs Auffassung über Musikalität in postmodernen Texten zurückkommen. Er schreibt, „the musicalization [in postmodern fiction] contributes to a reflection on art as a means to both illustrate the negativity of existence [...] [but at the same time] to point to a ‘silent’ beyond“ (238). Ich bin der Meinung, dass die Musikalität in *Der Kontrabaß* beide dieser Funktionen erfüllt. Zum einen zeigt die Präsenz von Jazz als Sprache der Emotionen auf die enorme Negativität des Kontrabassisten.³⁵ Gleichzeitig hilft die Musikalität dem Text, die postmoderne Negativität implizit zu überwinden, in dem sie auf ein „‘silent’ beyond“ zeigt, nämlich darauf, dass das Spielen von Jazz der so herbeigesehnte Ausweg für den Kontrabassisten aus der orchestralen Hölle wäre. Die Regieanweisungen in *Der Kontrabaß* vermitteln nur Fakten, wie zum Beispiel wann sich der Kontrabassist wieder ein Bier holt (*KB* 70) und wann er zum Schallplattenspieler läuft (*KB* 76). Der Kontrabassist selber vermittelt ein subjektives, nämlich ein außerordentlich negatives Bild von sich, weil er kein Selbstvertrauen hat. Zum Beispiel degradiert er sich zum Handwerker: „Innerlich bin ich Handwerker. Musiker bin ich nicht“ (*KB* 84) und sieht sich als Gegenteil von „Leichtigkeit, Musikalität, Schönheit, Glück, Ruhm“ (*KB* 71). Im Gegensatz zu den bloßen Fakten der Regieanweisungen und im Gegensatz zu dem negativen Selbstbild des Kontrabassisten, gibt die Musikalität dem Text eine neue Intention. Sie tut dies, indem sie den negativen Blickwinkel des Kontrabassisten dem Text damit Hoffnung gibt. Die Musikalität zeigt, dass der Kontrabassist sehr wohl Musiker ist und in der Lage, sowohl oral als auch mit dem Bass solistisch zu improvisieren, obwohl er sich dessen selbst nicht bewusst ist. Sie zeigt, dass er als Jazzmusiker glücklicher wäre, da Jazz die Möglichkeit zur Improvisation und zum Ausleben von Gefühlen bietet, während dies das Orchester verweigert. Die Musikalität des Theaterstücks ist daher interpretationsrelevant, da sie dem Text Hoffnung gibt, die weder von den faktischen Regieanweisungen noch von dem Kontrabassisten, der vor lauter Depressivität das Licht nicht mehr sieht, gegeben werden kann.

³⁴ Wie negativ Meier das Stück auslegt, wurde bereits erwähnt. Blödorn und Hummel sehen in Süskinds Protagonisten „die abgrundtiefe Traurigkeit über die Erkenntnis, dass das Leben ein *Verfalls*-Prozess ist, dass der Mensch von Beginn an gar nicht lebt, ‚sondern er stirbt‘“ (Aus dem Artikel „Kipp-Figuren: Postmoderne und anti-postmoderne Tendenzen in Süskinds Kurzprosa und im literarischen Gesamtwerk“ 2008, 12).

³⁵ Darin unterscheidet sich der postmoderne Text von älteren musikalischen Texten, in denen Musikalität ausschließlich ein positives Licht auf den Text wirft (Wolf 1999, 239).

7. Zusammenfassung

In dieser Arbeit habe ich mich mit der Intermedialität musikalischer Erzählliteratur beschäftigt, nämlich wie Musik in Literatur intermedial thematisiert und imitiert werden kann. Dabei zeigte der Vergleich zwischen dem musikalischen Roman und dem musikalischen Theaterstück, dass das Theaterstück dem Medium Musik noch näher ist, da es eine höhere Oralität aufweist und die gemeinsamen Kategorien Rhythmus, Stimme, Performativität und Repetitivität im Theaterstück noch prominenter sind als im Roman. Ich habe festgestellt, dass die romantische Idealisierung von Musik der intermedialen Thematisierung angehört, während die formalistische Herangehensweise ab der Moderne zur Imitation von Musik gehört. Beispiele aus Patrick Süskinds musikalischem Theaterstück *Der Kontrabaß* haben gezeigt, dass beide Pole durchaus im gleichen Werk vorhanden sein können.

Ein Blick in Jazzautobiografien zeigte, wie Jazz in diesen Texten im geschriebenen Wort mitschwingt. In dem Kapitel „Jazz in *Der Kontrabaß*“ wurde festgestellt, dass der Monolog dieselben solistischen Stilmittel verwendet wie die Jazzautobiografien, dass Jazz als die Sprache der Emotionen genauso präsent ist und dass der Text damit zeigt, dass der Kontrabassist improvisieren kann, auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist. Diese Hypothesen wurden anhand von Petermanns Definition des Jazzromans verifiziert.

Ich habe in dieser Arbeit am Beispiel von *Der Kontrabaß* gezeigt, dass Musikalität in einem Text dem Text eine Intention verleihen kann, die nicht explizit genannt wird. Die Analyse ergab, dass der depressive Kontrabassist dem Orchester den Rücken kehren und Jazz spielen sollte, da er der Ideologie des Jazz (solistische Improvisation und das Ausleben von Emotionen) viel näher steht als der der klassischen Musik (Notenlesen und technisches Spielen). Die Musikalität seines Monologs erfüllt daher zwei Funktionen: Sie zeigt zum einen, wie unglücklich der Kontrabassist im Orchester ist, zeigt aber gleichzeitig auf ein „silent beyond“, das stillschweigend im Text mitschwingt und ihm eine neue Hoffnung verleiht – eine Hoffnung, an der die meisten Literaturwissenschaftler bisher vorbeigeschaut haben.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

- Süskind, Patrick. *Der Kontrabaß*. Zürich 1997. Print.

8.2. Sekundärliteratur

- Blödorn, Andreas und Christine Hummel. „Kipp-Figuren: Postmoderne und anti-postmoderne Tendenzen in Süskinds Kurzprosa und im literarischen Gesamtwerk.“ *Psychogramme der Postmoderne: Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Trier 2008.
- Degler, Frank. *Asthetische Reduktionen: Analysen zu Patrick Süskinds ‚Der Kontrabaß‘, ‚Das Parfum‘ und ‚Rossini‘*. Berlin 2003.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. New York 1980.
- Harvey, Mark S.. „Jazz and Modernism: Changing Conceptions of Innovation and Tradition“. *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*. Ed. Reginald T. Buckner und Steven Weiland. Detroit 1991. 128 -147.
- Hummel, Christine. „Existenzphilosophische Beobachtungen in der Novelle *Die Taube*.“ *Psychogramme der Postmoderne: Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Trier 2008.
- Meier, Andreas. „Das Brummen des Bösen: Das Triviale der Kunst in *Der Kontrabaß*“. *Psychogramme der Postmoderne: Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Trier 2008.
- Ogren, Kathy. “‘Jazz isn’t Just Me’: Jazz Autobiographies as Performance Personas.” *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*. Ed. Reginald T. Buckner und Steven Weiland. Detroit 1991. 112-127.
- Petermann, Emily. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*. New York 2014.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam 1999.

[1] Semeleder, Josef. - Patrick Süskind - Der Kontrabass. Wien. 25 August 2013.
<<https://www.youtube.com/watch?v=fdDJBOGdqrw>> (11.10.2016).

- [2] Schirmacher, Beate. *Musik in der Prosa von Günter Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Stockholm 2012. <<http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:510197/FULLTEXT01.pdf>> (08.11.2016).
- [3] Winkler, Horst. “Rhythmus und Versmaß.” *Reim, Vers und Gedicht*. <<http://www.gedichte-schmieden.de/rhythmus-versma%C3%9F>> (25.10.2016).