

## In der Konkretion der Unmittelbarkeit Die humorale Funktion der Musik

Michel Roth

Dies ist kein Essay über humoristische Musikstücke. Auf Wolfgang Amadé Mozarts *Ein musikalischer Spass* (1787), Paul Hindemiths *Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer«*, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt (1925) oder Cathy Berberians *Stripsody* (1966) wird im Folgenden ebensowenig eingegangen, wie auf die Musikkomödianten Victor Borge, Georg Kreisler und Igudesman & Joo oder die musikwissenschaftliche Witzfigur P. D. Q. Bach.

Vielmehr ist hier von Interesse, dass in Tim Burtons Science-Fiction-Komödie *Mars Attacks!* von 1996 die Menschheit nur deshalb gerettet wird, weil die Gehirne der bösartigen Aliens beim Hören von Slim Whitmans Jodelgesang zu einer grünen Gallertmasse explodieren (Abb. 1).



Abb. 1  
Dank ihrer Liebe zur Jodelmusik wird Grossmutter Florence den Angriff überleben – die Gehirne der Aliens dagegen nicht, Filmstill aus: *Mars Attacks!*, USA 1996, Regie: Tim Burton

Diese maligne Wirkung von Musik, deretwegen das amerikanische Militär Panzer mit Lautsprechern aufrüsten lässt, ist nicht beispiellos: Der im Film gejedelte *Indian Love Call* hat schon 60 Jahre früher in der Filmversion des Musicals *Rose Marie* (1936) eine Sängerin mitten in Giacomo Puccinis *Tosca* auf halluzinatorische Weise verfolgt, sodass sie nach ihrem letzten hohen B zusammenbricht. Während sich im klassischen Hollywoodfilm Operndrama und Liebeskummer der Primadonna, Verismo und Schnulze gegenseitig aufschaukeln, dient bei Tim Burton dieselbe Musik nur noch der Gehirnerweichung.

Warum Musik so humoral verheerend wirken kann und welche humoristische Funktion ihr in unserer Lebenswelt zukommt – speziell als Musiktopos in anderen Künsten –, davon handelt dieser Text.

### **»Wie wir über ein und denselben Gegenstand weinen und lachen«**

Michel de Montaigne schreibt um 1580 im Essay »Wie wir über ein und denselben Gegenstand weinen und lachen«: »[E]benso wie sich in unsren Körpern, sagt man, eine Ansammlung unterschiedlicher Säfte befindet, von denen jener der oberste Gebieter ist, der je nach unserm Naturell gewöhnlich in uns vorherrscht, muß auch in unsren Seelen von den sie umtreibenden unterschiedlichen Regungen stets eine das Feld behaupten. Deren Vormachtstellung bleibt freilich keineswegs unangefochten, daß zuweilen nicht selbst die schwächsten unter Ausnutzung unseres inneren Wankens und Schwankens einen kurzen Vorstoß dagegen unternähmen und ihrerseits das Heft ergriffen. [...] Keine Eigenschaft ergreift je voll und ganz von uns Besitz. Wäre es nicht das Benehmen eines Narren, Selbstgespräche zu führen, würde kein Tag, ja keine Stunde vergehn, da man mich nicht mich selber anknurren hörte ›Du Scheißkerl!‹ Und doch sehe ich mich damit nur unvollkommen definiert.«<sup>1</sup> Dazu einige Hintergrundinformationen: Die makrokosmischen vier Elemente der Vorsokratiker – Erde, Wasser, Luft und Feuer – werden ab etwa 400 v. Chr. in der Nachfolge von Hippokrates auch im Mikrokosmos des menschlichen Körpers in Form von vier Körpersäften (*humores*) verortet. Ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. werden daraus die vier Temperamente, also Melancholiker, Phlegmatiker, Choleriker und Sanguiniker, ebenso abgeleitet wie entsprechende Krankheitsbefunde, wobei regulatorische Massnahmen entwickelt werden, um die Körpersäfte bei einer Dyskrasie wieder zu harmonisieren. Neben Eingriffen in den Körper (zum Beispiel Aderlässe) kommt der Musik eine besondere Bedeutung zu, da einerseits

»Rhythmus und Harmonie am tiefsten in das Innere der Seele eindringen«, wie Platon in der *Politeia* schreibt,<sup>2</sup> andererseits, weil in pythagoreischer Tradition die *musica instrumentalis* als Abbild der *musica mundana* verstanden wird und demgemäss die *musica humana* den menschlichen Körper und seine Seele wieder in Harmonie zu bringen vermag (nach Boethius, um 500 n. Chr.; Abb. 2).



Abb. 2  
Drei Allegorien der Musik (von oben nach unten): *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*,  
Buchmalerei, 14. Jh.

In der antiken Philosophie und im Alten Testament finden sich folglich Ratschläge, welche Tonarten oder Musikinstrumente einer bestimmten Situation angemessen seien.

Wohl deshalb lässt Joshua Reynolds in seinem Gemälde *Parody on the School of Athens* (1751) die links im Profil wiedergegebene sitzende Gestalt aus Raffaels Originalfresko, die häufig Pythagoras zugeordnet wird, zusammen mit zwei weiteren Musikern eine Triosonate blasen ... (Abb. 3).



Abb. 3  
Der musizierende Pythagoras, Detail aus Joshua Reynolds *Parody on the School of Athens*, 1751, National Gallery of Ireland, Dublin

Die aus der Römerzeit stammende Definition *musica est scientia bene modulandi* entfaltet bis in die Neuzeit auch eine humoralmedizinische Wirkungsgeschichte. Im 15. Jahrhundert schreibt Marsilio Ficino in seiner Abhandlung *De vita*, dass *litterati* (Gebildete) berufsbedingt ihren *spiritus* schnell verbrennen würden, was Musik kurieren könne (Abb. 4).<sup>3</sup>

Thomas Morus' *Utopia* (1516) nennt Musik im Kontext eines »ruhigen und gleichmäßigen Zustand des Körpers«,<sup>4</sup> und Robert Burton preist in seiner *Anatomy of Melancholy* (1621) die Heilkraft der Musik, doch mit einer interessanten Nuance: »Viele werden beim Anhören von Musik melancholisch, aber es ist eine lustvolle Melancholie, die so entsteht; und deshalb ist sie für Menschen im Zustand von Unzufriedenheit, Schmerz, Angst, Sorge oder Niedergeschlagenheit ein sehr probates Heilmittel.«<sup>5</sup>



Abb. 4

Musik als Melancholie-Kur, aus: *Das buch des Lebens Marsilius ficinus zu Florentz von dem gesunden und langen leben der rechten artzneyen, von dem Latein erst nüw tütsch gemacht durch Johannem Adelphum Müllich*, Strassburg 1508, Kap. 18

## Temperament und Stimmung

In der Nachfolge von Paracelsus verliert die Humoralpathologie allmählich an heilpraktischer Bedeutung. Auch musiktherapeutische Behandlungen werden nun differenzierter betrachtet, zum Beispiel bei Athanasius Kircher, dessen *Musurgia universalis* (1650) zugleich den Übergang in die neuzeitliche, empiristische Affektenlehre markiert. Daran anschliessende Traktate über den affektiven Charakter der Tonarten (unter anderem bei Johann Mattheson, 18. Jahrhundert) wurzeln noch in der Tradition der temperamentalen Zuordnung der Modi, kündigen jedoch parallel zum Aufkommen von temperierten Stimmungen auch die ästhetische Verwendung des Begriffs »Stimmung« in der Aufklärung an. Beides verbindet Jean-Jacques Rousseau, der (im Rekurs auf Jean-Philippe Rameau) die vier verschiedenen gestimmten Terzen gemäss den vier humoralen Temperamenten einteilt: »Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte; et la Tierce mineure, qui nous porte à la tendresse et à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.«<sup>6</sup> In dieselbe Zeit fällt die von England ausgehende Bedeutungsverschiebung von Humor ins Komische, wobei weiterhin die naturhaft körperlichen Gestimmtheit des Menschen gemeint ist, im Gegensatz zum situativen und intellektuelleren Witz.



welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und anderen Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzt. Kaum, dass er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab.«<sup>7</sup>

Folglich wird im 18. Jahrhundert der Musik eine mimetische Qualität im Bereich der Empfindungen zuerkannt, wobei, wie der Musikwissenschaftler Felix Diergarten ausgeführt hat, nach Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) »Empfindung« zwei Bedeutungen hat, die im Medium der Musik zusammenwirken: einerseits »Eindruck« im Gegensatz zur (materiellen) »Erkenntnis«, andererseits »Haltung« und »Gesinnung«.<sup>8</sup> Letzteres ist laut Sulzer »[e]in durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in so fern es zur Quelle gewisser innerlicher oder äusserlicher Handlungen wird«.<sup>9</sup> Der Musik kommt die Rolle zu, »Empfindungen« in erstem Sinn zu wecken, um die Empfindung im zweiten Sinn zu formen.

### **»Das Forte hören und die Hände zu klatschen war eins«**

Solcherlei »öftere Wiederholung« ist der Musik inhärent, ihr Wahrnehmungsmodus ist wesentlich geprägt durch die Erinnerung: zunächst werkitern als Erkennen von Wiederholung, Variation und Kontrast innerhalb des ephemeren zeitlichen Kontinuums, dann werkübergreifend im Kontext musikalischer Gattungen, Stile, Konventionen. Die hörende ästhetische Erfahrung ist mehr als blosses Konstatieren des Gewesenen, sie wird geprägt vom »Erinnern in die Zukunft« (Søren Kierkegaard), vom Erwarten. Hans Georg Nägeli hat diesen Vorgang 1826 so beschrieben: »Ein erfindungsreiches Tonkunstwerk enthält eine Menge von Illusionskünsten, seine Theile sind so bunt, so idealisch zusammengefügt, daß augenblicklich eine Täuschung entsteht, auf welche augenblicklich eine Enttäuschung folgt. Durch dieses fortgesetzte, immer wieder erneute Täuschen und Enttäuschen, welches so tief im Wesen der Tonkunst liegt, [...] wird das Weben und Wogen des Gefühls, wie das Regen und Ringen der Phantasie, gleich begünstiget [...].«<sup>10</sup>

Folgt man Immanuel Kants Deutung des Lachens als »ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts«,<sup>11</sup> dann birgt die Musik im

»Enttäuschen« von Erwartungen ein humoristisches Potenzial – wobei Kant auch eine humoralpathologische Dimension mitbedenkt: Musik könne »bloß durch ihren Wechsel [...] lebhaft vergnügen«, doch die Belebung sei »bloß körperlich«, denn in der »Musik geht dieses Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objekte für Affekten), von diesen alsdann wieder zurück, aber mit vereiniger Kraft, auf den Körper. Im Scherze (der ebensowohl wie jene eher zur angenehmen, als schönen Kunst gezählt zu werden verdient) hebt das Spiel von Gedanken an, die insgesamt, sofern sie sich sinnlich ausdrücken wollen, auch den Körper beschäftigen; und, indem der Verstand in dieser Darstellung, worin er das Erwartete nicht findet, plötzlich nachläßt, so fühlt man die Wirkung dieser Nachlassung im Körper durch die Schwingung der Organen, welche die Herstellung ihres Gleichgewichts befördert und auf die Gesundheit einen wohltätigen Einfluß hat.«<sup>12</sup> Die kompositionstechnischen Konsequenzen veranschaulicht ein Brief Mozarts vom 3. Juli 1778 an seinen Vater.

**Allegro**  
*2 Violin allein, PIANO*

9 *mit allen Instrumenten zugleich, unisono, FORTE*  
*col 8va*  
*f*  
*col 8va e 15ma*

12 *Wiederholung*

20 *überraschende Verlängerung um zwei Takte* **FORTE**  
*col 8va*  
*f*  
*col 8va e 15ma* etc.

Abb. 6  
 Wolfgang Amadé Mozart, *Pariser Symphonie* (KV 297), 3. Satz, Notenbeispiel

Anlässlich der Premiere seiner *Pariser Symphonie* (KV 297) schildert er zunächst die in Paris geltende Konvention und fügt an, wie er im dritten Satz die Erwartung des Publikums »in nichts« auflöst, indem er genau das Gegenteil tut, sodass die

überrumpelten Zuhörer zunächst mit einem »Sch!« zur Ruhe gebracht werden müssen: »Weil ich hörte, dass hier alle letzten Allegro [...] mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fing ich mit die 2 violin allein piano nur acht Takt an – darauf kam gleich ein Forte – mithin machten die Zuhörer (wie ichs erwartete) beim Piano Sch – dann kam gleich das Forte – sie das Forte hören und die Hände zu klatschen war eins.«<sup>13</sup> Übrigens lässt Mozart eine weitere – werkimmanente – »Täuschung« des Publikums unerwähnt, da er die fragliche Passage anschliessend wiederholt, doch die Piano-Stelle überraschend um zwei Takte verlängert, was das diesmal das »Forte« erwartende Publikum erneut »enttäuscht« (Abb. 6).

### **Der Zerstreute**

Hierin liegt die »Klassizität« dieser oft als Wiener Klassik bezeichneten Zeit, die im Rekurs auf eine Vielzahl von Modellen früherer und paralleler Musiktraditionen einen Stil hervorgebracht hat, dessen Authentizität und zugleich Originalität paradoxerweise im »verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen« (Joseph Haydn) liegt. Dies lässt sich zeitgenössisch mit Friedrich Schillers »Spieltrieb«, also dem Ausgleich zwischen Gestalt und Leben in der »lebenden Gestalt« assoziieren. Später deutet Theodor W. Adorno den Vorgang dialektisch: »Das Schema ist nicht etwa ein abstrakter Rahmen, ›in‹ dem die spezifische Formidee sich realisierte, sondern sie entsteht im Aufprall des Komponierens aufs Schema, geht zugleich aus diesem hervor und verändert es, ›hebt es auf.«<sup>14</sup>

Neben Fürsprache wie vom Nachkantianer Christian Friedrich Michaelis in seinem Artikel »Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition« (1807) weckte derartige »Betrügerey« (C. P. E. Bach) auch Widerspruch, so bereits 1787 von Heinrich Christoph Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Mit einem Seitenhieb auf Haydns populäre Bühnenmusik und zugleich *60. Symphonie*, »il distratto« (Der Zerstreute), mahnt er den kompositorischen Nachwuchs: »Der zweyte Abweg, für welchem ich euch warnen will, besteht in einem der Absicht der Tonkunst schädlichen Witze. [...] Einmal hat man gesucht charakteristische Tonstücke einzuführen, deren Charakteristisches nicht Empfindung, sondern Spielwerk für den Verstand ist. Was thut der Componist der z. B. durch ein Instrumentalstück den Zerstreuten vorstellt? Das Charakteristische seines Tonstücks besteht in etwas äußerlichem; er verbindet Theile zusammen, die

eigentlich nicht zusammen gehören; [...] Wird nun vielleicht [...] doch wenigstens durch ein solches Stück der Geist des Zuhörers beschäftigt, wird er vielleicht das Vergnügen haben, zu errathen, was der Componist hat vorstellen wollen? Nein, dieses werden die Zuhörer niemals im Stande seyn; daher sucht man es ihnen dadurch im voraus bekannt zu machen, daß man das Charakteristische eines solchen Tonstücks auf den Umschlag und über die Stimmen schreibt. Auf diese Art malt man in der Tonkunst Hypochondristen und Singuhren, Donnerwetter und verliebte Zänkereyen u.d.gl. Anstatt also mit der Kunst auf das Herz zu würken, sucht man den Verstand der Zuhörer mit Witz zu beschäftigen. [...] Die Ursache dieses Uebels ist wieder der Durst nach dem Beyfalle des größten Haufens. Man fühlt, daß man mit dem Aechten der Tonkunst diesen Durst nicht mehr stillen kann; [...] und daher wendet man die erlangte Fertigkeit darzu an, Lachen zu erregen, um auf diesem Wege seine Absicht zu erreichen.«<sup>15</sup>

### **»Es gilt eine ernste Sache, nämlich das Komische in der Musik«<sup>16</sup>**

Ein gutes Jahrhundert später wird Henri Bergson das Motiv des »Zerstreuten« als »Rezept zur Massenfabrikation komischer Effekte« bezeichnen.<sup>17</sup> Das Komische in der Musik bleibt im 19. Jahrhundert kontrovers diskutiert. Arthur Schopenhauer spricht der Musik zwar mimetische Qualität zu, jedoch die Möglichkeit zu »Täuschung« und »Lächerlichkeit« ab: »Das unaussprechlich Innige aller Musik, [...] beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal. Imgleichen ist der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiet ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon Alles abhängt.«<sup>18</sup>

Mit dieser Stossrichtung hat schon Stephan Schütze unter anderem in seinem *Versuch einer Theorie des Komischen* (1817) dargelegt, dass in der Musik das »lyrische Element« vorherrsche, das sich mit dem Komischen nicht gut vertrage. Für ihn, so äussert er an anderer Stelle, »liebt das Komische z. B. eine rasche Intrigue, – und die Musik nimmt mit ihren Tönen gern eine gewisse Breite ein, die den schnellen Lauf hemmt und so die Wirkung des Komischen schwächt«.<sup>19</sup> Dies gilt umso mehr, als für Schütze nur Musik im Verhältnis zu einem komischen Text solcherlei Wirkung

entfalten kann. Darüber hinaus kann sie »das Komische (weil dieses von einer Vorstellung herrührt) nicht erreichen; als ein Ausdruck des Gefühls hindert sie dasselbe eher, weil das Komische die freye Beschauung voraussetzt.«<sup>20</sup>

Eine Replik des Musikkritikers K. Stein (Pseudonym für Gustav Adolf Keferstein) knüpft zunächst an die pythagoreische Musikauffassung an, wonach die *musica instrumentalis* der Mathematik nahesteht. Folglich könne eine Instrumentalkomposition »vorzüglich den Verstand beschäftigen und ergötzen, dem sie sich als interessante Spiele des Witzes, des Scharfsinns und der geistreichen Combinationsgabe darstellen.«<sup>21</sup> Stein folgt dabei der Definition: »Das Komische beruht in einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung vom Vernünftigen, Zweckmässigen und Gewohnten, welche von uns mit dem behaglichen Gefühle unserer Ueberlegenheit wahrgenommen oder vorgestellt wird.«<sup>22</sup> Unter dieser Prämisse untersucht er verschiedene musikalische Parameter, zum Beispiel Rhythmus, Melodie, Harmonie und Instrumentierung. Gegenteilig zu Kochs Ratschlag animiert Stein die Komponisten, »die Ideen und Situation, welche ihnen bey der Verfassung derselben vorschwebten, wenigsten mit einem Worte anzudeuten, wodurch das richtige Verständnis ungemein erleichtert und jeder schiefen Beurtheilung vorgebeugt würde.«<sup>23</sup> Und er fordert von der Musikausbildung mehr ästhetische als nur technische Anleitung, denn »eine gewisse gelehrte Pedanterie, welche alles nach den strengsten, oft nicht einmal gehörig begründeten, Regeln der Grammatik geschniegelt und gebügelt sehen will, [ist] nicht dazu geeignet, um das Komische [...] zu würdigen, geschweige denn, es mit Wissen und Willen zu erzeugen.«<sup>24</sup>

In die Debatte mischt sich auch Steins Freund Robert Schumann ein. Beide neigen in ihren Analysen zu einer offensiven Hermeneutik, indem sie kleinste Melodiefloskeln semantisch aufladen und (so Stein) mit komischen Attributen wie »hastiges Purzeln«, »simples Getrippel«, »steifes Gezappel« versehen, ja stellenweise diese textieren (Stein: »ein unerwartet kommendes Hui!« [Abb. 7]; Schumann erzählt die Anekdote, dass es während Beethovens 8. *Symphonie* ein Gelächter gab, da ein Motiv wie der Name eines Orchestermusikers klang). Nicht überraschend ist für Stein auch die Travestie, im Sinne einer parodistischen

Neutextierung, ein Stilmittel des musikalisch Komischen.

Beethoven, Sonate für Klavier und Violoncello Op. 5, Nr. 2, 3. Satz  
Analyse von K. Stein

**Allegro**

*i k l m n o p q r s t u*

*p* *f*

- i* ein bedächtiger leiser Schritt
- k* ein unerwartet kommendes Hui! und steifes Stehenbleiben
- l* ein hastiges Purzeln und Zufahren
- m* welch ein simples Getrippel
- n* welch ein behäbiges Ruhen
- o* welch ein behagliches Schaukeln
- p* dito
- q* welch ein steifes Gezappel
- r* dito
- s* trockene, hausbackene Noten
- t* mit prächtigen Vorschlägen und etwas derber
- u* das ganze spasshafte Wechselspiel noch einmal von vorne

Abb. 7

Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier und Violoncello, Op. 5, Nr. 2, 3. Satz, Notenbeispiel mit Analyse von K. Stein

## Parodie

Der Begriff »Parodie« bedarf einer Klärung, da er in der Musikwissenschaft nicht zwingend mit dem Vorgang einer »Degradierung durch Transposition«<sup>25</sup> verbunden ist. Vornehmlich wird hier Parodie im ursprünglichen Wortsinn verstanden, als »Nachgesang« oder »Gegengesang« im Sinne von Nachschöpfung mittels Parallelkonstruktion oder modifizierter Übernahme.<sup>26</sup> Diese Praxis erfreut sich besonders im 15. bis 18. Jahrhundert grosser Beliebtheit – nur in den seltensten Fällen jedoch mit der Intention einer komisch-parodistischen Wirkung. Vielmehr ermöglicht sie kompositorische Effizienz oder von der Popularität einer parodierten Vorlage zu profitieren. Im Nachgang der Französischen Revolution dient dies oft auch politischer Propaganda – so erscheint beispielsweise noch zu Lebzeiten Haydns eine von fremder Hand neu textierte Version seiner Canzonetta *The Wanderer* (1795) unter dem Titel *Buonaparte oder die Wanderer in Aegypten* (1798). Die Reichhaltigkeit dieses Parodientyps verblüfft, angefangen bei frühen mehrstimmigen Kontrafakturen mit (auch literarisch) dichten intertextuellen Bezügen

bis zum Fall, dass im Protestantismus populäre Liebeslieder zu Chorälen umgeformt werden – solche »mit eingeschlichen / Christlichen Liedern unanständige Melodien«<sup>27</sup> sind jedoch nicht unumstritten. Bei Johann Sebastian Bach ist das Phänomen vielfach anzutreffen, wobei er geistliche Musik nie in weltlichen Werken wiederbenutzt. Doch schon innerhalb der liturgischen Musik ereignen sich erstaunliche Verschiebungen: In der *Lutherischen Messe G-Dur* (BWV 236) stammt die Tenorarie »Quoniam tu solus sanctus« aus der Kantate *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* (BWV 179). Anstelle der Lobpreisung Gottes lautet der Text der ursprünglichen Version: »Falscher Heuchler Ebenbild können Sodomsäpfel heißen, die mit Unflat angefüllt und von außen herrlich gleißen. Heuchler, die von außen schön, können nicht vor Gott bestehn.« Trotz des textlichen Kontrasts funktionieren beide Fassungen – einerseits aufgrund einer sorgfältigen Umarbeitung und Erweiterung der musikalischen Substanz, andererseits infolge der semantischen Flexibilität musikalisch-rhetorischer Figuren: Chromatische Intervalle können zum Beispiel sowohl negativ (Sünde, Teufliches) als auch moralisch positiv (Schmerz, Trauer) konnotiert sein.

Satirisch motivierte Parodien sind in der Musik ein eher junges Phänomen und beziehen sich ab dem 19. Jahrhundert häufig auf die Oper. Erst im musikalischen Neoklassizismus (1920er-Jahre) und im Diskurs der Postmoderne (ab Mitte der 1960er-Jahre) werden parodistische Verfahren zu ästhetischen Programmen, indem sie die Objektivität und Historizität musikalischer Topoi proklamieren. Bevorzugt werden dabei *high* und *low* durchmischt: Die Oper *L'enfant et les sortilèges* (1925) von Maurice Ravel integriert Jazzmusik, um die ehrwürdige *Grand opéra* »abzustauben«,<sup>28</sup> und in Helmut Lachenmanns Konzert *Accanto* (1975/76) erklingt das beliebte Mozart'sche *Klarinettenkonzert* im Hintergrund vom Tonband, wogegen die Komposition physische Spiel- und Artikulationsgeräusche setzt, die von Mozartinterpreten gewöhnlich sorgsam minimiert werden – ein bewusst »[z]erstörerischer Umgang mit dem, was man liebt, um sich dessen Wahrheit zu bewahren«.<sup>29</sup>

Ein Parodistiker in beiderlei Sinn ist Frank Zappa. Er vermag sich Musikstile in Perfektion anzueignen, nutzt diese Fähigkeit jedoch oft zur bissigen Satire, beispielsweise auf seinem Album *We're Only in It for the Money* (1968), das sich kritisch mit der Kommerzialisierung der Hippie-Bewegung im Umfeld der Beatles-Platte *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) auseinandersetzt (Abb. 8).

Parodieverfahren und Globalisierungskritik verbindet der deutsche Komponist und Aktionskünstler Johannes Kreidler in seinem Stück *Fremdarbeit* (2009): Er finanzierte mit seinem Auftragshonorar einen chinesischen Komponisten und einen indischen Programmierer; diese beiden »Billiglohn«-Mitarbeiter erhielten die Aufgabe, Kreidlers eigenen Musikstil zu imitieren und so für ihn das Auftragswerk herzustellen.



Abb. 8  
Frank Zappa, *We're Only in It for the Money*, 1968, (unveröffentlichtes) Cover als Parodie des Beatles-Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

### »... arrangiert mit subversiven Harmonien«

Eine zweifache musikalische Parodierung ereignet sich in Hermann Burgers Roman *Die Künstliche Mutter* (1982), als der Protagonist Wolfram Schöllkopf mit dem Katholizismus seiner Mutter abrechnet. Zunächst wird der Choral *Maria zu lieben* blasphemisch neu textiert, dann neu harmonisiert mit an Pennälerhumor erinnernder Imitation des Fachjargons: »Maria zu hassen ist allzeit mein Sinn / in Marter und Qualen ihr Ketzler ich bin. / Mein Herz, Scheißmaria, verblutet an dir / in Schande und Häme, o teuflische Zier. So, [...] dieser Choral wird neu ins Repertoire aufgenommen und gleich an der Notenlinientafel [...] arrangiert mit subversiven Harmonien, enharmonischen Traversen, Tritonussequenzen – der Tritonus [...] ist der Diabolus in musica, der Geist, der stets verneint, den hauen wir da rein« (Abb. 9).<sup>30</sup>



Abb. 9  
Robert Koller und Christoph Waltle harmonisieren den Choral *Maria zu lieben* neu, Szenenbild aus: Michel Roth, *Die Künstliche Mutter* (eine depressive Operette nach Hermann Burger), Lucerne Festival, 2016 (Foto: Priska Ketterer)

Tatsächlich sind subversive Harmonien in ihrer Wirkung nicht zu unterschätzen. Bereits in Platons *Politeia* heisst es: »Man muss sich [...] davor hüten, eine neue Art der Musik einzuführen, sonst gefährdet man das Ganze; denn nirgends rüttelt man

an den Regeln der Musik, ohne dass auch die wichtigsten Gesetze des Staates erschüttert werden.«<sup>31</sup> Folglich können Neuharmonisierungen zum Politikum werden: Als Igor Strawinsky 1941 ohne Ironie die amerikanische Nationalhymne *The Star-Spangled Banner* mit einigen dezenten Septakkorden arrangiert, sieht er sich unerwartet heftiger Kritik ausgesetzt.<sup>32</sup> Jahrzehnte später sorgen Jimi Hendrix' sarkastische E-Gitarren-Version der Hymne auf dem Woodstock-Festival (1969) oder Bill Ramseys provokative Jazz-Improvisation über die Schweizer Nationalhymne in Rolf Lyssys *Die Schweizermacher* (1978) für Gesprächsstoff.

## **Achtung Fake!**

Die Top5-Shred-Videos auf YouTube

»Dire Straits Sultans of Shred«

<https://www.youtube.com/watch?v=hkVHog40Fvg>

»Horowitz shreds Chopin live in Moscow«

<https://www.youtube.com/watch?v=zhW3d97lqhs>

»Backstreet Boys – I Want it That Way – Total shreds«

<https://www.youtube.com/watch?v=5q3P2xziA00>

»Barenboim Shreds Beethoven's 5th«

<https://www.youtube.com/watch?v=lvYpfk5CNds>

»Glenn Gould Shreds Goldberg Variations (rare lost take)«

<https://www.youtube.com/watch?v=jzL4sRSVuzM>

Anfang 2018 gerät ein (nur vorübergehend abrufbares) Shred-Video des Komponisten Arno Lücker in die Schlagzeilen: Der darin humoristisch neu vertonte (»shredded«) Geiger Daniel Hope reagiert sofort und kündigt rechtliche Schritte an, wozu es nach einer Entschuldigung jedoch nicht kommt. Im Diskurs über Fake News ist der Fall aus zweierlei Gründen interessant: Einerseits wird die subkulturell schon

länger verbreitete »YouTube-Artform« des Shreds plötzlich von den Feuilletons rezipiert, andererseits zeigen sich mediale Unterschiede, denn nicht die offenkundig stümperhaften Geigenklänge erachtet der Musiker als Beleidigung, sondern die ihm ebenfalls synchronisiert in den Mund gelegten Worte. Letzteres ist im Schwarzen Humor (*black humor*) und in der Politsatire ein beliebtes Mittel, in Form von Internetphänomenen wie *Literal Video Clips* oder *Bad Lip Reading*, aber auch auf der Kleinkunsthöhne, zum Beispiel dargeboten von der österreichischen Gruppe *maschek*.

### »Always Look on the Bright Side of Life«

Wenn Friedrich Nietzsche das Komische »als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden« definiert,<sup>33</sup> dann dreht sich diese Definition beim Schwarzen Humor um: Im »ennemi mortel de la sentimentalité« (André Breton)<sup>34</sup> wird stattdessen gerade das Absurde komisch aufgeladen, indem es künstlerisch unaufgelöst bleibt. Hierbei vermag besonders die Musik Fallhöhen und Pervertierungen noch zu steigern. Am Schluss der Sandalenfilm-Parodie *Monty Python's Life of Brian* (1979) singt Eric Idle als Gekreuzigter den Comedy-Song *Always Look on the Bright Side of Life* (Abb. 10).



Abb. 10

Eric Idle singt als Gekreuzigter den Comedy-Song *Always Look on the Bright Side of Life*, rechts Graham Chapman als Brian, Filmstill aus: *Monty Python's Life of Brian*, Grossbritannien 1979, Regie: Terry Jones

Verschiedene religiöse Gruppierungen machten dagegen mobil, viele in Unkenntnis des Films. Ein vor den Kinos verteiltes Flugblatt listete die »Lügen« des Films auf, um ihnen »The truth to accept« entgegenzuhalten: »The Crucifixion scenes are mockingly lighthearted. The singing, swearing and laughter are a blasphemous caricature of the central event of the Christian faith.«<sup>35</sup> Nichtsdestotrotz wählten die Briten 2005 diesen Song auf Platz drei in der Kategorie »Favorite funeral song«.<sup>36</sup> In Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) konterkariert die Musik das Gezeigte in verstörender Weise: Einer rüden Prügelei wird Gioachino Rossinis Ouvertüre zur Oper *La gazza ladra* unterlegt, der Geschlechtsakt wird *fast forward* zum Schluss seiner *Wilhelm Tell-Ouvertüre* vollzogen, und als perverser Höhepunkt tritt Alex DeLarge einen Mann zum Krüppel mit Gene Kellys Stepptanznummer *I'm Singing in the Rain* auf den Lippen. Die visuelle Ästhetisierung von Gewalt findet in der Musik eine mächtige Komplizin. Während Alex in einer staatlich verordneten Aversionstherapie die Augen mit Drähten aufgesperrt werden müssen, fließt die Musik ungehindert in ihn hinein und konditioniert ihn humoralpathologisch neu: Anfangs onaniert er noch zu Beethovens *Neunter*, danach löst sie in ihm unkontrollierbaren Brechreiz aus (Abb. 11).

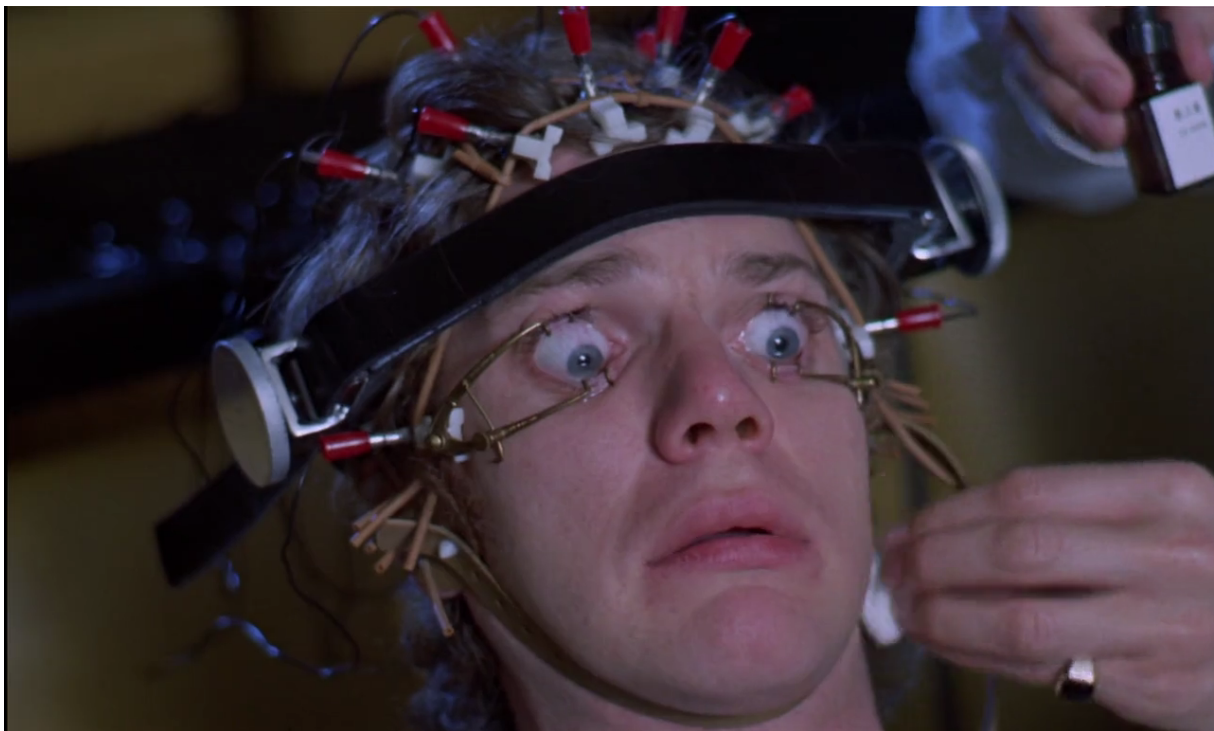


Abb. 11  
Alex DeLarge wird durch die »Ludovico-Technik« versehentlich fehlkonditioniert und reagiert auf Beethoven mit Übelkeit, Filmstill aus: *A Clockwork Orange*, Grossbritannien 1971, Regie: Stanley Kubrick

Am Schluss erstickt der Film zynisch jeglichen Metadiskurs, man sieht sich auf der Leinwand überdimensionierten Lautsprecherboxen gegenüber, die mit Beethovens Jubelchor ein Happy End erzwingen. Die Eröffnungssequenz von *Natural Born Killers* (1994) von Oliver Stone geht noch weiter: Zu Edith Piafs *La vie en rose* aus der Jukebox richtet ein junges Paar in einem Restaurant ein Massaker an – die Köchin singt angesichts der bereits auf sie abgefeuerten Kugel exakt ein »hohes C«, bevor Blut an die Wand spritzt. Der Tod ist hier nur mehr ein billiger Effekt aus dem Opernfundus.

### **Mickey-Mousing**

In Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) zeigt sich der Komponist Leverkühn erstaunt, dass bei seiner Begegnung mit dem Teufel keine dramatische Musik erklingt, wobei er die berühmte »Wolfsschluchtszene« aus Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* persifliert: »Es ist zum Lachen! Wo ist denn dein c-moll-Fortissimo aus Streichertremoli, Holz und Posaunen, das, ingeniöser Kinderschreck für das romantische Publikum, aus dem fis-moll der Schlucht hervortritt, wie du aus deinem Felsen? Mich wundert, daß ich's nicht höre!«<sup>37</sup> In Ludwig Tiecks Theatersatire *Die verkehrte Welt* (1798) sind literarisch klischierte Musikintermezzi Teil des Stücks, zudem sorgt die Figur des Maschinisten, der den Theaterdonner bedient, für den dramatischen Sound.

Heroische Musikstücke des 19. Jahrhunderts, das berufsbedingte Pathos ihrer Interpreten und die steife Atmosphäre im Konzertsaal werden bis heute gerne parodiert. Gelungene Beispiele sind zum Beispiel die beiden Trickfilme *Rhapsody Rabbit* (1946) und *The Cat Concerto* (1947), da sie das genretypische *Mickey-Mousing*, also das musikalisch-komische Überzeichnen von filmischen Bewegungsabläufen, gerade umkehren: Der Pianist (Bugs Bunny beziehungsweise Kater Tom) sieht sich neben den spieltechnischen Schwierigkeiten von Franz Liszts *Zweiter Ungarischer Rhapsodie* noch mit allerhand prosaischen Herausforderungen konfrontiert, was dramatische Generalpausen oder vollgriffige Höhepunkte der Partitur slapstickartig karikieren lässt (Abb. 12).



Abb. 12

Tom und Jerry, Filmstill aus: *The Cat Concerto*, 1947, Regie: William Hanna und Joseph Barbera

Im Gegenzug verwendet Mauricio Kagel in *MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier* (1976) »schablonenhafte Muster« aus Musikbegleitungen zu Stummfilmen – alles Elemente, die eine unheilvolle Stimmung evozieren, bis hin zum »bösen, schurkenhaften Lachen (mit entstellter, künstlicher hoher Stimme)« des Pianisten.<sup>38</sup> So entsteht eine stereotypische Tonspur des frühen Horrorfilms – doch ohne Film und mit schiefer Sentimentalität: Stattdessen tickt ein altes Metronom, das durch Schrägstellung gelegentlich grotesk aus dem Takt gerät (Abb. 13).



Abb. 13

Mauricio Kagel, *MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier* (1976), Filmversion, Filmstill



(es hat kein Mensch zugehört, aber ein Kenner ruft Bravo, Brava, applaudirt, und das ganze Publikum fällt fortissimo mit ein.)«<sup>39</sup>

In Webers *Fragment aus einer musikalischen Reise*<sup>40</sup> streiten indes die Instrumente um ihre Vorherrschaft im Orchester – möglicherweise eine der frühesten Fundstellen der heute beliebten Bratscherwitze.

In Jean Pauls Roman *Flegeljahre* (1804/05) wird »Das zertirende Concert« geschildert, eine wüste Schlägerei zwischen den deutschen, italienischen und »welschen« Musikern eines Orchesters, wobei nun eine signaturenhafte Analogie zwischen *musica humana* und *musica instrumentalis* überraschend handgreiflich wird: »Es kam eine beträchtliche Vereinigung des Organischen mit dem Mechanischen zu Stande, Rückenwirbel und Geigenwirbel verknüpften sich, so Geigen- und sonstige Häuse, die Kunstwörter Vor- und Nachschlag, Dreimalgestrichen, Hämmerwerk, Kalkant bekamen lebendige organische Beziehung, die ohne dieses sonst als flaches Wortspiel gänzlich zu verwerfen wäre – jede Hand wollte der Geigen-Frosch sein, der fremde Haare zu Tönen anziehet und spannt.«<sup>41</sup> Die Komik entspringt hier weniger dem Bild eines sich prügelnden Orchesters – das kann auch eher tragisch-revolutionäre Züge annehmen wie in Federico Fellinis *Prova d'orchestra* (1979) –, vielmehr ist es der erzählerische Sprachwitz, der das »Konzert« etymologisch auf seinen Ursprung, das Kon- »zertieren« (wettstreiten, wetteifern), zurückführt. Musikalische Termini, darunter viele Begriffsentlehnungen aus der Anatomie, bieten ein grosses Potenzial für Kalauer oder neuartige Metaphorik; ganz generell erwächst gerade aus der Problematik der Versprachlichung musikalischer Vorgänge vielfach eine eigentümliche Komik in Gestalt von billiger Hermeneutik, verfremdender Parallelkonstruktion bis hin zur unmittelbaren Konkretion von Musik durch Sprachlaute.

### **Spottende Nachahmung**

Besonders doppelbödig setzt dies Thomas Mann in *Doktor Faustus* ein, als Leverkühn undeklariert das Vorspiel zum dritten Akt von Richard Wagners *Meistersingern* parodiert – man beachte, wie sich dabei der Erzählvorgang selbst sprachlich degradiert bis hin zur platten Lautmalerei (»Ah!«, »Pang!«): »So geht es zu, wenn es schön ist: Die Celli intonieren allein, ein schwermütig sinnendes Thema,

das nach dem Unsinn der Welt, dem Wozu all des Hetzens und Treibens und Jagens und einander Plagens bieder-philosophisch und höchst ausdrucksvoll fragt. Die Celli verbreiten sich eine Weile weise kopfschüttelnd und bedauernd über dieses Rätsel, und an einem bestimmten Punkt ihrer Rede, einem wohl erwogenen, setzt ausholend, mit einem tiefen Eratmen, das die Schultern emporzieht und sinken läßt, der Bläserchor ein zu einer Choral-Hymne, ergreifend feierlich, prächtig harmonisiert und vorgetragen mit aller gestopften Würde und mit gebändigten Kraft des Blechs. So dringt die sonore Melodie bis in die Nähe eines Höhepunkts vor, den sie aber, dem Gesetz der Ökonomie gemäß, fürs erste noch vermeidet [...]. Mit dem Liedchen wird nun eine Weile klug und lieblich gewirtschaftet, es wird zerlegt, im Einzelnen betrachtet und abgewandelt [...] und wie es am schmeichelhaftesten darum steht, nun, da nimmt wieder das milde Blech, die Choralhymne von vorhin das Wort an sich, [...] und setzt sich weihsam fort gegen jenen Höhepunkt hin, dessen sie sich das erste Mal weislich enthielt, damit die ›Ah!‹-Wirkung, die Gefühlsschwellung desto größer sei, jetzt, wo sie in rückhaltlosem, von harmonischen Durchgangstönen der Baßtuba wuchtig gestütztem Aufsteigen ihn glorreich beschreitet, um sich dann, gleichsam mit würdiger Genugtuung auf das Vollbrachte zurückblickend, ehersam zu Ende zu singen. Lieber Freund, warum muß ich lachen? Kann man mit mehr Genie das Hergebrachte benutzen, die Kniffe weihen? Kann man mit gewiegterem Gefühl das Schöne erzielen? Und ich Verworfener muß lachen, namentlich bei den grunzenden Stütztönen des Bombordons – Wum, wum, wum – Pang! – ich habe vielleicht zugleich Tränen in den Augen, aber der Lachreiz ist übermächtig, – ich habe verdammt Weise von jeher bei den geheimnisvoll-eindrucksvollsten Erscheinungen lachen müssen [...]. Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muß es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konvenienzen der Kunst *heute nur noch zur Parodie taugten?*«<sup>42</sup> Leverkühns Lachen über so viel Schönheit und sein rhetorisches wie kompositorisches Talent zur »spottenden Nachahmung« sind Teil des Melancholie-Topos und des Nietzsche-Komplexes des Romans (anknüpfend an das dionysische Gelächter Zarathustras).<sup>43</sup> Für den Erzähler verbinden sich die beiden Motive in Leverkühns *Apocalipsis cum figuris*, eine Komposition im Geiste Albrecht Dürers (Abb. 14), wo sie sich musikalisch konkretisieren als »das Pandämonium des Lachens, das Höllengelächter, das, kurz, aber gräßlich, den Abschluß des ersten Teils der ›Apocalipsis‹ bildet. Ich hasse, liebe und fürchte es; denn [...] immer habe

ich Adrians Neigung zum Lachen gefürchtet, [...] und dieselbe Furcht, dieselbe scheue und sorgende Unbeholfenheit empfinde ich bei diesem durch 50 Takte hinfegenden, mit dem Gekicher einer Einzelstimme beginnenden und rapide um sich greifenden, Chor und Orchester erfassenden, unter rhythmischen Umstürzen und Konterkarierungen zum Tutti-Fortissimo grauenhaft anschwellenden, überbordenden, sardonischen Gaudium Gehennas, dieser aus Johlen, Kläffen, Kreischen, Meckern, Röhren, Heulen und Wiehern schauderhaft gemischten Salve von Hohn- und Triumphgelächter der Hölle.«<sup>44</sup>



Abb. 14  
Posaunengetön und Rosse mit Löwenköpfen, aus deren Mäulern Feuer, Rauch und Schwefel dringen: Albrecht Dürer, *Die vier Engel am Euphrat*, aus: *Apocalipsis cum figuris*, 1496–1498, Holzschnitt

### **Wagner, der über sich zu lachen weiss?**

Bekanntlich war Theodor W. Adorno, der Thomas Mann beim *Doktor Faustus* beraten hat, Humor ein »Greuel«: Er meidet das Thema in seinen musikalischen Monografien, obwohl es bei Beethoven, Gustav Mahler oder Alban Berg durchaus angebracht wäre.<sup>45</sup> Eine Ausnahme ist der *Versuch über Wagner* (1952), wo es heisst: »Wagners Humor springt grausam um. Er zitiert den halb vergessenen des frühen Bürgertums, der einmal das Erbe der Teufelsfratzen antrat, zweideutig zwischen Mitleid und Verdammnis festgebannt. Malvolio und Shylock sind seine szenischen Vorbilder. Nicht bloß wird der arme Teufel verspottet; im Rausch, den das Lachen über ihn entfacht, geht das Gedächtnis an das Unrecht unter, das ihm widerfuhr. Die Suspension des Rechts im Lachen wird erniedrigt zur Sanktionierung des Unrechts. [...] Das dunkelste Geheimnis des Wagnerschen Humors ist, daß er wie gegen die Opfer so gegen sich selber sich kehrt. Für die zu frühe Suspension des Rechts durch Lachen wird teuer gezahlt: die Uhr schlägt, und die lachende Fratze bleibt stehen.«<sup>46</sup> Für Adorno trägt Wagners Humor antisemitische Züge: »Aversion und Gelächter treten wortfeindlich zusammen.«<sup>47</sup> In Wagners »Witzen« vermutet er auch einen Grund für das Zerwürfnis mit Nietzsche.

Tatsächlich greift dieser in *Nietzsche contra Wagner* (1888) eine ähnliche Denkfigur auf, doch statt des fratzenhaft zurückfallenden Lachens erscheint das Paradoxon des über sich selbst lachenden Wagner: »Man möchte es nämlich wünschen, daß der Wagnersche Parsifal heiter gemeint sei, gleichsam als Schlußstück und Satyrdrاما, mit dem der Tragiker Wagner gerade auf eine ihm gebührende und würdige Weise von uns, auch von sich, vor Allem von der Tragödie habe Abschied nehmen wollen, nämlich mit einem Exceß höchster und muthwilligster Parodie auf das Tragische selbst [...]. Der Parsifal ist ja ein Operetten-Stoff par excellence ... Ist der Parsifal Wagner's sein heimliches Überlegenheits-Lachen über sich selber, der Triumph seiner letzten höchsten Künstler-Freiheit, Künstler-Jenseitigkeit? – Wagner, der über sich zu lachen weiß?«<sup>48</sup>

### **Hatte Schönberg Humor?**

Mehr als nur rhetorisch wird John Cage in einem Zeitschriftenartikel (1991) die Frage nach dem Humor seines Lehrers Arnold Schönberg gestellt. Nicht zuletzt Adorno

folgend, scheinen eine strenge Komponiermethode und persönlicher Humor in Widerspruch zueinander zu stehen – oder höchstens als sardonisches Überlegenheitslachen Wagners oder Leverkühns vorstellbar. Cage entgegnet, Schönberg habe durchaus Humor gehabt, und argumentiert in seiner liebsten Form – anekdotisch –, doch er »muß sich ständig unterbrechen, da er buchstäblich Tränen lacht.«<sup>49</sup> Der Autor dieser Reportage, Michael Schulte, hält fest: »Das öffentliche Missverständnis, Cage sei ein hochbegabter komponierender Clown, der sich über das Publikum lustig mache, [...] ist Cage aber auch teilweise selbst zuzuschreiben: [...] Cage zeigt sich gerne in der Öffentlichkeit, ist sehr zugänglich – und wo er auftaucht, verbreitet er durch seinen Witz und seinen Humor gute Laune.«<sup>50</sup> In der Tat, John Cage ist in Fernsehshows aufgetreten, zum Beispiel 1960 in der Sendung *I've Got A Secret*, wo er sein Stück *Water Walk* (1959) unter grossem Gelächter des Publikums mit stoischer Gelassenheit aufführte (Abb. 15).



Abb. 15  
John Cage führt sein Stück *Water Walk* (1959) in der Unterhaltungssendung *I've Got A Secret* auf, 1960, Filmstills

Auch sein epochales Erscheinen bei den Darmstädter Ferienkursen (1958) ist auf Tondokumenten von erstaunlichen Heiterkeitsäußerungen seitens des bekanntermassen eher elitären Publikums begleitet – die Kontroverse über die ernsthaften ästhetischen und kompositionstechnischen Konsequenzen von Cages Musik scheint in diesem Gelächter noch einen Moment Luft zu holen. In vielen theoretischen Texten hat Cage deutlich gemacht, dass das Anekdotische durchaus diskursfähig ist und durch seine parataktische Reihungsstruktur den Vorteil hat, dass die Komplexität von Gedanken nicht apodiktisch zugespitzt werden muss, sondern vielschichtig umkreist werden kann. Im Kontext der *Radio Happenings* (1966/67), eine Serie von aufgezeichneten Gesprächen zwischen John Cage und Morton Feldman, schreibt Christian Wolff von »interesting differences, held in a kind of cheerful suspension – there’s a lot of laughter in these conversations«. <sup>51</sup> Ähnlich in der Schwebelage gehalten wird das literarische Cabaret der Wiener Gruppe (1954–1960), mit dem Ziel, »unser publikum zu erziehen, [...] seinen wahrnehmungskreis zu erweitern, [...] die eindrücke zu integrieren, kompliziertere gedankenverbindungen zu bewältigen«. <sup>52</sup> Dabei spielen der Witz und das Lachen in ihrer sprachlich-performativen Qualität eine wichtige Rolle: Die Konzepte erwähnen »witze im chor (instrumentierte sprechgruppen)« oder »körpergeräusche. zähneklappern. brechgeräusche. lachnummer. lachen – weinen« (Abb. 16). <sup>53</sup>



Abb. 16  
Konrad Bayer und Oswald Wiener beim *Zweiten literarischen Cabaret der Wiener Gruppe*, Wien, 15. April 1959  
(Foto: Franz Hubmann)

Auf den in den 1970er-Jahren gemeinsam mit Dieter Roth aufgenommenen Schallplatten unter dem Titel *Selten gehörte Musik* knüpfen Gerhard Rühm und Oswald Wiener hier an, »musizierten oder artikulierten etwa, wie man vor sich hin kritzelt, allen momentanen impulsen folgend, triebhaft, motorisch, dann wieder aufeinander reagierend. verbessert oder geschönt wurde nichts. stimmungen, launen, einfälle, emotionen sollten unretuschiert zum ausdruck kommen, als die ›ganze wahrheit‹ dokumentiert werden. wir erzielten klanglich unterschiedliche stimmungen simultan, beispielsweise wenn einer versunken vor sich hinspielte, der andere währenddessen ›loslegte‹, der dritte blödelte, motzte oder lachte.«<sup>54</sup>

### **»Dieser Mörder ist musikalisch; er kann bloß nicht komponieren«**

An öffentlichen Konzerten mit *Selten gehörter Musik* beteiligen sich auch die Aktionskünstler Hermann Nitsch und Günter Brus. Letzterer stellt die Musizierhaltung im Programmheft zum *Berliner Konzert* (1974) in den Kontext seiner eigenen Körperanalyse: »Die deliriengeschulten Meister spielen sich und sie betreiben Musik wie einen Aderlaß. [...] Wer einmal, fernab von Anschauungen, Interessenverbänden und Selbstvergangenheit seinen innersten Stimmen feinnervigst gelauscht, beziehungsweise seine mannigfaltigen Organe bis zur Selbstaufgabe nach außen geplärrt, geschunden, mit einem selbstzeitlosen Raumverdrängungsgebrüll gepfauch gehauch gepiff gefiese und gelölle sich in- und außer sich ergangen hat, der begreift, daß eine Methode, seine SELBSTMUSIK in ständig abrufbereite Formeln zu pressen, untauglich sein muß. Die Musik der Meister ist eine Selbstmusik, die mit anderen Selbstmusiken grad einmal zusammentrifft. Die einzelnen deliriengeschulten Meister sind wie Notenköpfe., [sic] Zeichen, die das eine oder das andere bedeuten, nie aber das Endgültige. Treffen, wie im Beispiel BERLINER KONZERT, 7 Meister zusammen, so ist ihr Beisammensein der Grundakkord. Das folgende benimmt sich mit der Zeit wie ein Konzertstück. [...] Die Selbstmusik ist auf die Bühne getreten. Niemand muß dirigieren, niemand muß musizieren. Es wird nur mehr komponiert« (Abb. 17).<sup>55</sup>



Abb. 17  
 Dominik Steiger, Arnulf Rainer, Gerhard Rühm und Günter Brus in *Das Berliner Konzert*, 1974, aus der Reihe: *Selten gehörte Musik*, 27. September 1974 (Foto: Karin Mack)

Diese Dichotomie von Musizieren und Komponieren, verbunden mit der Idee der fremd- und der selbstbestimmten Musik, hat Brus möglicherweise aus Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (zwei Bände: 1930, 1933) übernommen; dort wird mit Blick auf den Frauenmörder Moosbrugger die Frage des freien Willens durchexerziert und an einer Stelle über jenen gesagt: »Aber glaube mir, dieser Mörder ist musikalisch; er kann bloß nicht komponieren. Hast du noch nie beobachtet, daß jeder Mensch im Mittelpunkt einer Himmelskugel steht? Wenn er von seinem Platz weggeht, geht sie mit. So muß man Musik machen; ohne Gewissen, einfach wie die Himmelskugel, unter der man steht!...«<sup>56</sup>

Das eröffnet der Idee einer *musica humana* ein neues Bedeutungsfeld: Musik als Modell gesellschaftlicher Zustände oder sozialen Verhaltens. Für Dieter Roth und seine Mitmusiker ist sie die Leitkunst kollaborativen Kunstschaffens<sup>57</sup> – jedoch in Form einer neuartigen, durch komplexe Nebeneinanderordnung von Selbstmusiken gestalteten Polyfonie, wie sie prinzipiell schon Honoré de Balzac im »Avant-Propos« seiner *Comédie humaine* (1842) imaginiert und wie sie sich in den Texten John Cages findet: »[M]usic can be conceived as a social situation. That is to say, taking

sounds for granted, one can see it as a social situation involving people and their activities, and then it becomes an instance of a society that functions without government.«<sup>58</sup>

### »Jazz, einfach Jazz, nur Jazz, Jazz machen«

Eine Analogie zwischen gesellschaftlichem Zusammenleben und musikalischen Interaktionen deutet schon Henri Bergson im Essay *Le rire* (1900) an, als er eine Rezeptur für Situationskomik entwirft: »Man nimmt ein System von Handlungen und Beziehungen, wiederholt es tel quel oder stellt es auf den Kopf oder versetzt es als Ganzes in ein anderes System, mit dem es sich teilweise überschneidet. Bei allen diesen Operationen wird das Leben als Repetiermechanismus behandelt, mit Rückläufen und auswechselbaren Bestandteilen.«<sup>59</sup> Die musikalische Konsequenz sei anhand der Filmkomödie *Jazzclub. Der frühe Vogel fängt den Wurm* (2004) von und mit Helge Schneider verdeutlicht: Zunächst sind die Protagonisten scheinbar ausweglos in ihrem künstlich repetitiv dargestellten Alltag gefangen. Am Schluss stellt sich alles auf den Kopf, und der Penner unter der Brücke ist ein berühmter Jazzmusiker. Zudem ist der Film voller schräger Interferenzen, etwa wenn der von Schneider gespielte Fischverkäufer erfolglos einen 200-Euro-Schein zu wechseln versucht, während sich wenige Meter entfernt seine frustrierte Ehefrau einer Psychotherapie bei »Professor Henry« – ebenfalls Helge Schneider – unterzieht, der ihr an einem Plastikmodell vier Gehirnregionen zeigt und seine darauf basierende Humoralpathologie erklärt: »Picken, packen, kucken, kacken. Mehr brauchen sie nicht« (Abb. 18).



Abb. 18

Professor Henry (Helge Schneider) erklärt die vier Regionen des Gehirns, Filmstill aus: *Jazzclub. Der frühe Vogel fängt den Wurm*, Deutschland 2004, Regie: Helge Schneider

Dabei bietet die Musik den komödiantischen Bezugsrahmen der Handlung und ermöglicht ein Happy End, zugleich verkörpert sie aber die Utopie, diese individuelle Daseinskomödie zu überwinden. Wohl nicht zuletzt deshalb gilt dieser Film als Schneiders persönlichster und melancholischster. Die drei Jazzmusiker, die jeden Abend vor leeren Rängen spielen, erweisen sich nicht nur als musikalisch begabte Improvisatoren, sondern vermögen auch tagsüber der mechanischen Routine improvisatorisch zu entkommen; als Running Gag denkt sich einer für den ihn ausspionierenden Nachbarn stets eine neue Showeinlage aus oder mit schelmenhaftem Pragmatismus wird ein Fisch kurzerhand im Stadtkanal geangelt, wenn er an der Theke ausgegangen ist. Der Kontrabassist (Jimmy Woode) blickt bei Filmmitte auf einen belebten Platz und gibt dieser Lebenskunst ein einfaches Motto: »Jazz ... Jazz ... Jazz, Jazz, Jazz ... Jazz, Jazz, einfach Jazz, nur Jazz, Jazz machen, Jazz, nur Jazz ...«

Die Musikkomödie wird zum kleinstädtischen Soziogramm: Jeder spielt in diesem gesellschaftlichen Ensemble seine Stimme, meistert täglich irgendwie sein Solo. Wie im Jazz gibt es regulierende (gesellschaftliche) Standards, die aber individuell transponierbar sind (wohl nicht zufällig wird im Film immer wieder über Tonarten gesprochen) und über denen sich jeder selber durchschlagen muss – oder wie Schneider am Anfang und am Schluss des Films singt: »Der frühe Vogel fängt den Wurm. Halleluja.« Das Komödiantische wird musikalisch aufgehoben, und der Film mündet einfach in guten Jazz: Erst im improvisierten Zusammenspiel der Musiker lösen sich die Individuen von ihrer typenhaften »Abstraktion« (die für Bergson eine Grundtendenz der Komödie ist), in ihrer Selbstmusik werden sie konkret.

### **Das musikalische Epos**

Den entgegengesetzten Vorgang hat Søren Kierkegaard an Mozarts »dramma giocoso« *Don Giovanni* (1787) herausgearbeitet. Zwar interpretiert auch er die Figuren als »derivierte Existenzen«, als blossen Widerhall der Leidenschaft Don Giovannis. Dieser verkörpert jedoch seinerseits lediglich ein musikalisiertes Lebensprinzip: »Im Don Juan ist der Grundton nichts anderes als die Grundkraft der Oper selbst, diese ist *Don Juan*, er aber ist wiederum – eben weil er nicht Charakter, sondern wesentlich Leben ist – absolut musikalisch. Auch die übrigen Personen der

Oper sind nicht Charaktere, sondern wesentlich Leidenschaften, die durch *Don Juan* gesetzt sind und insofern wiederum musikalisch werden.«<sup>60</sup> Am Beispiel des Dieners Leporello führt er weiter aus: »Überhaupt hat *Mozart* mit echter Genialität *Leporello Don Juan* reproduzieren lassen und damit zweierlei erreicht: die musikalische Wirkung, dass man überall da, wo Leporello allein ist, Don Juan hört, und die parodistische Wirkung, dass man, wenn Don Juan mit dabei ist, Leporello ihn repetieren und damit unbewusst parodieren hört.«<sup>61</sup>

In der bekannten Arie *Madamina, il catalogo è questo* liest Leporello aus seiner Buchhaltung vor, wie viele Frauen Don Giovanni pro Land verführt habe. Im Sinne von Bergsons »auswechselbaren Bestandteilen« der Komödie legt Mozart die Arie verkehrt herum an, indem sie sogleich mit einer Beifall heischenden Caballetta beginnt, wobei deren Wiederholungen und Sequenzen jeweils ins Stocken geraten, wenn Leporello präventiv betont: »Ma in Ispagna son già mille e tre.« Kierkegaard geht auf diese unvorstellbar grosse Zahl näher ein und deutet sie als Chiffre für eine spezifisch musikalisch-epische Qualität: »Denkt man das Seelische in *Don Juan* hinein, so wird es zu einer Lächerlichkeit und einem Widerspruch in sich selbst, der nicht einmal im Gefolge der Idee liegt, bei Spanien 1003 anzusetzen. [...] Hat man nun kein anderes Medium, diese Liebe zu beschreiben, als die Sprache, so ist man in Verlegenheit; denn sobald man die Naivität aufgegeben hat, die in aller Treuherzigkeit festzuhalten vermag, dass bei Spanien 1003 steht, so verlangt man etwas mehr, nämlich das seelische Individualisieren. [...] Die seelische Liebe bewegt sich gerade in der reichen Mannigfaltigkeit des individuellen Lebens, wo die Nuancen das eigentlich Bedeutungsvolle sind. Die sinnliche Liebe dagegen kann alles in einen Topf werfen [...] Die seelische Liebe ist ein Bestehen in der Zeit, die sinnliche ein Verschwinden in der Zeit, das Medium aber, das dies ausdrückt, ist eben die Musik. Dies auszuführen, ist sie vorzüglich geeignet, da sie um vieles abstrakter ist als die Sprache und daher nicht das einzelne ausspricht, sondern das Allgemeine in seiner ganzen Allgemeinheit, und doch diese Allgemeinheit nicht ausspricht in der Abstraktion der Reflexion, sondern in der Konkretheit der Unmittelbarkeit.«<sup>62</sup>

In der ephemeren Zeitgebundenheit von Musik verwirklicht sich die menschliche Daseinskomödie als reines Prinzip, doch zugleich verspricht die Musik uns Menschen immer neu die Überwindung von deren Lächerlichkeit; Kierkegaard fährt fort: »So fällt das musikalische Epos zwar verhältnismäßig kurz aus, und doch hat es auf unvergleichliche Weise die epische Eigenschaft, beliebig lange fortfahren zu

können, da man es nämlich beständig von vorne beginnen lassen und es hören und wieder hören kann<sup>63</sup> – bis das Gehirn explodiert.

---

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, Frankfurt am Main 1998, S. 123.

<sup>2</sup> Platon, *Der Staat*, Ditzingen 2017, S. 123.

<sup>3</sup> Vgl. Jean Clair, »Musik und Melancholie«, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Neue Nationalgalerie, Berlin, Ostfildern 2005, S. 243.

<sup>4</sup> Thomas Morus, *Utopia*, Stuttgart 2012, S. 212–217.

<sup>5</sup> Robert Burton, *Die Anatomie der Melancholie. Ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und sezziert*, Mainz 2001, S. 259 f.

<sup>6</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Bd. 2, in: ders., *Collection complète des Œuvres de J. J. Rousseau, Citoyen de Geneve*, Bd. 18, Genf 1782, S. 325. Vgl. Laure Spaltenstein, »Tempérament und Humoralpathologie bei Jean-Jacques Rousseau«, in: Boris Previšić u. a. (Hrsg.), *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, Göttingen 2017, S. 186–198, hier S. 196.

<sup>7</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel 1994, S. 122.

<sup>8</sup> Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 311–316.

Die folgende Lesart von Sulzer, Nägeli, Koch und Michaelis orientiert sich eng am Aufsatz von Felix Diergarten, »At times even Homer nods off: Heinrich Christoph Koch's Polemic against Joseph Haydn«, in: *Music Theorie Online*, 14, 1, März 2008,

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.diergarten.html> (7.5.2018).

<sup>9</sup> Sulzer 1771 (wie Anm. 8), S. 312.

<sup>10</sup> Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 19.

<sup>11</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Leipzig 1922, S. 190.

<sup>12</sup> Ebd., S. 189 f.

<sup>13</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe*, hrsg. von Willi Reich, Zürich 1991, S. 92.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, 1994, S. 97.

<sup>15</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Hannover 2007, S. 226 f.

<sup>16</sup> K. Stein, zit. n. Tilden A. Russell, »Über das Komische in der Musik: The Schütze-Stein Controversy«, in: *Journal of Musicology*, 4, 1, 1985/86, S. 70–90, hier S. 87.

<sup>17</sup> Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg 2011, S. 19.

<sup>18</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 312.

<sup>19</sup> Stephan Schütze, »Würdigung des Gedichtes«, in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, 51, 1831, S. 177–181, hier S. 178.

<sup>20</sup> Stephan Schütze, *Versuch einer Theorie des Komischen*, Leipzig 1817, S. 223.

<sup>21</sup> K. Stein, »Versuch über das Komische in der Musik«, in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, 60, Mainz 1833, S. 221–265, hier S. 227.

<sup>22</sup> Ebd., S. 242.

<sup>23</sup> Ebd., S. 266.

<sup>24</sup> Ebd., S. 261.

<sup>25</sup> Bergson 2011 (wie Anm. 17), S. 88–90.

<sup>26</sup> Vgl. Uwe Wirth (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2017, S. 26.

<sup>27</sup> Johann Crüger u. a. (Hrsg.), *Praxis pietatis melica. Das ist: Übung der Gottseligkeit In Christlichen und Trostreichen Gesängen*, Editio XXIV, Berlin 1690, Titelblatt.

- 
- <sup>28</sup> Michel Roth, »Bousculer le temps, bousculer l'espace«. Stilistische Assimilation und Montage in Maurice Ravels Oper *L'Enfant et les Sortilèges*«, in: Michael Kunkel (Hrsg.), *Musik – Buchstaben – Musik*, Saarbrücken 2013, S. 80–126.
- <sup>29</sup> Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 389.
- <sup>30</sup> Hermann Burger, *Die künstliche Mutter*, München 2014, S. 66.
- <sup>31</sup> Platon 2017 (wie Anm. 2), S. 155.
- <sup>32</sup> Vgl. H. Colin Slim, »Stravinsky's Four Star-Spangled Banners and His 1941 Christmas Card«, in: *The Musical Quarterly*, 89, 2/3, 2006, S. 321–447.
- <sup>33</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Frankfurt am Main 1987, S. 65.
- <sup>34</sup> Vgl. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 2002, S. 16.
- <sup>35</sup> Zit. n. Robert Hewison, *Monty Python. The Case Against*, London 1981, S. 89.
- <sup>36</sup> Vgl. Maria Goeth, *Musik und Humor. Strategien, Universalien, Grenzen*, Hildesheim 2016, S. 296.
- <sup>37</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main 1967, S. 308.
- <sup>38</sup> Anmerkungen aus: Mauricio Kagel, *MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier*, Partitur, Wien 1976.
- <sup>39</sup> Zit. n. *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, hrsg. von Adolf Bernhard Marx, 5, 1828, S. 447.
- <sup>40</sup> Ebd., S. 449 f.
- <sup>41</sup> Zit. n. einer Abschrift von Robert Schumann, in: Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch (Hrsg.), *Robert Schumann. Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, Bonn 2007, S. 248.
- <sup>42</sup> Mann 1967 (wie Anm. 37), S. 181–183.
- <sup>43</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, »Versuch einer Selbstkritik« in: Nietzsche 1987 (wie Anm. 33), S. 9–22.
- <sup>44</sup> Mann 1967 (wie Anm. 37), S. 503 f.
- <sup>45</sup> Vgl. Andreas Jacob, »Die Problematisierung des Humors und des Witzigen in der Musik«, in: Gordon Kampe (Hrsg.), *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*, Hildesheim 2016, S. 103–137.
- <sup>46</sup> Theodor W. Adorno, »Versuch über Wagner«, in: ders., *Die musikalischen Monographien*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1986, S. 7–148, hier S. 19 f.
- <sup>47</sup> Ebd., S. 21.
- <sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, »Nietzsche contra Wagner«, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1988, S. 430.
- <sup>49</sup> Michael Schulte, »Hatte Schönberg Humor, Herr Cage?«, in: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, 5: *Composer John Cage. Konzepte wider den Zwang*, Mai 1991, S. 40.
- <sup>50</sup> Ebd.
- <sup>51</sup> John Cage und Morton Feldman, *Radio Happenings. Conversations*, Köln 2015, S. 10.
- <sup>52</sup> Zit. n. Peter Weibel (Hrsg.), *Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954–1960*, Wien und New York 1997, S. 357.
- <sup>53</sup> Ebd., S. 426.
- <sup>54</sup> Gerhard Rühm, »Einige Daten zu ›Selten gehörte Musik‹«, in: Dirk Dobke u. a. (Hrsg.): *Dieter Roth. Bücher + Editionen, Catalogue Raisonné*, London 2004, S. 83–85, hier S. 83.
- <sup>55</sup> Günter Brus, *Programmheft zum Berliner Konzert*, S. 6 (unveröffentlicht).
- <sup>56</sup> Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 353.
- <sup>57</sup> Vgl. *Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik*, hrsg. von Kunsthaus Zug u. a., Ausst.-Kat. Kunsthaus Zug; Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Luzern 2014.
- <sup>58</sup> Zit. n. Michael Rebhahn, »We must arrange everything.« *Erfahrung. Rahmung und Spiel bei John Cage*, Saarbrücken 2012, S. 52 f.
- <sup>59</sup> Bergson 2011 (wie Anm. 17), S. 75 f.
- <sup>60</sup> Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder*, München 2005, S. 144.
- <sup>61</sup> Ebd., S. 159.
- <sup>62</sup> Ebd., S. 115 f.
- <sup>63</sup> Ebd., S. 116 f.