

Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich (Hg.)

Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?



Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich (Hg.)
Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)



erschiene als Band 1 der Symposia
des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung
im Universitätsverlag Göttingen 2015

Ute Jung-Kaiser und
Stephan Diedrich (Hg.)

Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?

15. Internationaler Kongress der
Gesellschaft für Musikforschung

Symposia

Band 1



Universitätsverlag Göttingen
2015

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gemeinsames Bund-Länder-Programm für bessere Studienbedingungen und mehr Qualität in der Lehre.

Dieses Vorhaben wird aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01PL11061 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.



Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Stephan Diedrich und Andreas Waczkat
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabbildung: Gísan Mári
Abbildung auf dem Innentitel: wie S. 164f.

© 2015 Universitätsverlag Göttingen
<http://univerlag.uni-goettingen.de>
ISBN: 978-3-86395-226-6

Inhalt

Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich Musikalischer Humor als ästhetische Distanz? – Eine Einführung	3
Friederike Wißmann Närrisches und Abseitiges. Musikästhetische Fragen an Joachim Ritters Überlegungen zum Lachen	15
Maria Goeth Der strauchelnde Clown – Intendierter Dilettantismus als Möglichkeit musikalischen Humors	27
Claudia Breitfeld Zur Vergleichbarkeit sprachlicher und musikalischer Klangstrukturen. Henri Bergsons <i>Le rire</i>	49
Brigitte Vedder Humor und Komik in Bühnenwerken des 17. Jahrhunderts	67
Friedhelm Brusniak Pater Valentin Rathgebers „musikalischer Humor“	99
Stephan Diedrich „Wer diese Kunst nicht gerne höret, der ist und bleibt ein Asinus!“ Der Esels-Topos und seine musikalische Umsetzung in Christoph Ludwig Fehres Kantate <i>Der Schulmeister in der Singschule</i>	113
Bianca Nassauer „Wenn Haydn auf die Pauke haut...“ Zum musikalischen „Wiz“ im Andante der Sinfonie Nr. 94	137

Ute Jung-Kaiser Beethovens verschlüsselte Art zu lachen. Zur Wahrnehmungsproblematik rein musikalischen Humors	153
Sonja-Maria Welsch Eine ernste Bohème? Komik und musikalischer Humor in der Blütezeit der opera italiana (1860–1890)	181
Sarah-Lisa Beier Humor erzählend-musikalisch auf die Spitze getrieben: Erik Saties <i>Sonatine bureaucratique</i>	203
Elena Gaponenko und Diana Rieger Humorvolle Pianistik in Komposition und Interpretation: Mussorgskys Ballett der unausgeschlüpften Küken	221
Personen- und Werkverzeichnis	233

Musikalischer Humor als ästhetische Distanz? – Eine Einführung

Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich

1 Zum Spannungsfeld von Struktur und Prozess

„Strukturen und Prozesse“ von „Musik und Musiken“ zu erkunden, ist Leitthema des Internationalen Symposions der Gesellschaft für Musikforschung in Göttingen 2012 gewesen. „Strukturen“ von Musik(en) gehorchen tradierten Regeln (bzgl. Form, Satz, Stil etc.) und bedienen sich verständlicher Topoi, insbesondere, wenn sie sprachanalog konzipiert sind, wenn ihre (wie auch immer geartete) Metasprachlichkeit einer musikimmanenten Logik folgt oder wenn ihre Semantik außermusikalisch definiert ist. Zugleich bedürfen sie der Aktualisierung, der Um- und Neugestaltung, eben jener „Prozessualität“, wie sie die Kongress-Planer zu Recht thematisierten. Tradierte Normen, die sich bewährt haben, sind natürlich handwerklich praktikabel, lehr- und lernbar und unterfangen gleichsam – Sicherheitsnetzen vergleichbar – den Kompositionsprozess. Ohne die ‚Korrektur‘ etablierter Strukturen verlöre die Musik an kreativer Lebendigkeit, an Wahrhaftigkeit der persönlichen Aussage und letztendlich an (essentieller) anthropogener Qualität. Sie würde seelenlos erstarren in historisch legitimierten oder autoritär verfügbaren Klischees, Stereotypen, Strukturalismen. Es bedarf also der prozessualen Neugestaltung von Strukturen.

Nun definieren sich die sogenannten Hochkulturen über Werteskalen, die – je nach Zeit und Raum – idiomatische Standards festschreiben. Ohne diese hätten es das Abendland im Allgemeinen und seine Musik im Besonderen kaum zu kulturellen Höchstleistungen gebracht; andererseits jedoch haben sie die Schere zwischen Hoch- und Gebrauchskultur, zwischen Kunst- und Alltagsmusik, zwischen Idealität und

Realität immer weiter geöffnet. Was singulär erhaben, perfekt strukturiert, elitär und sonnengleich das Niedere überstrahlt, steht kontrastiv allem gegenüber, was (all-) gemein, ‚normal‘, lückenhaft, chaotisch, unberechenbar scheint, aber gerade darum, da erdverhaftet, auch ehrlicher sein kann. Eine zeit- und problemorientierte Kunstpraxis müsste sich der polaren Gegenspannung von stilistischer und formaler Erhabenheit und strukturschwacher, aber lebensvoller Schlichtheit stellen, um fruchtbringende ästhetische Prozesse auszulösen.

2 Zur Brechung vollkommener Strukturen

Die Evidenz der Disproportionalität kontrastierender Stilhöhen haben einige ‚Stars‘ unter den Komponisten – denken wir nur an Bach, Haydn, Beethoven oder Schönberg – erkannt und künstlerisch zu artikulieren versucht. Sie experimentierten mit differenten Stilhöhen und stellten die (als „klassisch“ oder exemplarisch geltende) Werteskalierung in Frage. Um die Fallhöhe(n) der ‚Hochkultur‘ auszuloten, riskierten sie Ausbrüche aus dem klassisch Geordneten und Regelhaften. Sie initiierten irreguläre Prozesse, riskierten ‚Fehler‘, setzten ungewöhnliche Bruch- oder Schnittstellen, die an Techniken moderner Zufallsgeneratoren gemahnen. So formulierten sie ihren revolutionären, selbstbewussten, widerständigen Geist gegenüber einem quasi verordneten Gesetzestext. Sie versuchten, das scheinbar Willkürliche bzw. das, was als zufällig, ungehörig oder regelwidrig abgewertet wird, über raffinierte Qualifizierungstechniken ästhetisch zu legitimieren.

Die Widerständigkeit gegenüber dem Althergebrachten oder dem, das sich zu erhaben oder realitätsfern gebärdet, kann völlig unterschiedlich erfolgen; bewährt haben sich Humor und Witz. Bei diesen Gestaltungsweisen ist nach Wolfgang Schmidt-Hidding¹ klar zu trennen zwischen der Eitelkeit und Kaltschnäuzigkeit des *Witzes*, dem intellektuellen Überlegenheitsgefühl der *Ironie*, der aggressiven Weltverbesserungshaltung der *Satire*, der eher gemütlichen Laune des *Scherzes*, der zweckfreien Heiterkeit des *Unsinns* (nonsense), der verletzend-feindlichen Weltverachtung des *Sarkasmus* und der giftigen Gereiztheit des *Zynismus*.

Die eleganteste Form des Widerspruches artikuliert sich beim Wagnis des Lächelns, des Be-Lächelns exaltierter Gipfelstürmerei oder arroganter Absolutheitsansprüche. Ein lächelnder Komponist zeigt „Verständnis für die Ungereimtheiten der Welt“, sucht „Mitgefühl zu wecken“, beleuchtet „die Schöpfung bis zum Kleinsten“, entdeckt „das Menschliche und das Reale“, wahrnt „Abstand“ gegenüber dem zu be-

¹ Die nachstehende Auflistung folgt der tabellarischen Übersicht von Wolfgang Schmidt-Hidding, *Humor und Witz* (Europäische Schlüsselwörter I), München 1963, S. 50f.

handelnden Gegenstand, zeigt „Liebe zur individuellen Schöpfung“ und bleibt bei allem „bejahend, konzilient, tolerant“. Diese Konzilianz prägt auch das Verhalten zum Nächsten: „verstehend, gütig sich im Urteil selbst einschließend“. Demzufolge vermag der ideale Hörer alle Eskapaden, Capricen und Verballhornungen „gemütlich, gelassen, kontemplativ“ zu verfolgen; da die Methode auf „realistischer Beobachtung“ basiert, wird sie transparent für beide Seiten, für Komponist und Hörer.² Alle diese Parameter können unter dem Schlüsselwort „Humor“ subsumiert werden. Humor heißt also, nicht laut, rechthaberisch oder hämisch über anderes oder andere zu lachen, sondern schmunzelnd und liebenswert die Welt, ihre Eitelkeiten und Unzulänglichkeiten betrachten wollen. Humor ist – aufgrund der ihm „immanenten Güte“ – „eine Form mitmenschlichen Verstehens“ (so Heinrich Lützelers).³

3 Humorvolle Musik – Erklärungsversuche

Das verstehende humorvolle Lächeln eint Komponist und Hörer. Würde der Komponist überheblich, besserwisserisch, klug erscheinen wollen, verletzte er die Grundregel humorvollen Komponierens. Doch was ist humorvolle Musik, wie und wann erscheint sie in ihrer vollendeten Form? Die 2010 erschienene Anthologie zu „Musik und Humor“ müsste Antworten bereithalten, doch haben die Herausgeber mit ihrem Untertitel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ das Terrain so weit gespannt, dass Klärendes zum Humor nur in wenigen Beispielen sinnhaft aufscheinen kann⁴. Rezeptionsästhetische Relevanz gewinnt die Frage nach der Bedeutung des Performativen in jenen Studien, die von Opernhandlung oder Liedtext ausgehen. Da sich der Humor hier außermusikalischen Kontexten zu- oder unterordnet,

² So Schmidt-Hidding, ebda.

³ Heinrich Lützelers, *Philosophie des Kölner Humors*, Honnef [1954], S. 22, zit. nach: Schmidt-Hidding (wie Anm. 1), S. 236.

⁴ Hartmut Hein u. Fabian Kolb (Hg.), *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik*. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag (Spektrum der Musik 9), Laaber 2010. Das Humorvoll-Witzige behandeln: Friedhelm Krummacher, *Wie witzig sind Haydns Streichquartette? „Witz“ und „Laune“ im klassischen Satz*; Claudia Maurer Zenck, *„Mannichfaltige Abweichungen von der gewöhnlichen Sonaten-Form“*. Das „Klavier-Solo“ op. 31/1 des humoristischen Komponisten Beethoven; Siegfried Oechsle, *Beethovens eintöniger Humor. Zum Finale der Achten Symphonie*; S. 111ff., S. 159ff. und 187ff.

wird er leichter erklärbar und erlaubt andere, meist auch griffigere Bewertungsmaßstäbe.⁵

Komik in der Vokalmusik, in der Oper und anderen Bühnengattungen ist – richtet man den Fokus auf die Musik selber – eine vorwiegend *sekundäre* Komik, die entweder nur 1. eine Komik unterstreicht, die sich über außermusikalische Faktoren des betreffenden Ganzen konstituiert, oder auch 2. sich aus dem spezifischen Verhältnis des musikalischen zum nichtmusikalischen Koeffizienten ergibt. [... Nur hier] ist die Musik selbst die Quelle ungewöhnlicher, absurder Situationen, also ein Element der Situationskomik [... Nur in Ausnahmefällen kann hier die Musik eine primäre Komik darstellen].⁶

Reine Instrumentalmusik hat es da wesentlich schwerer als Musik, die an Text, Bild oder Zeitpolitik angelehnt ist, will sie Witziges, Scherzhaftes oder Parodistisches übermitteln. Darum ist es naheliegend, mit Alfred Brendel zu fragen: „Gibt es eigentlich lustige [respektive: humorvolle] Musik [als solche]?“⁷ Den „Sinn für das Komische“ setzt er synonym mit „sense of humour“⁸. Dabei eignen nicht allen Musikstücken, die sich qua Titel – das sind die „Humoresken“ – als humorvoll präsentieren, ein tieferer „sense of humour“. Selbst in Schumanns *Humoreske* (1839) – das ist übrigens das erste Mal, dass dieser populäre Werktitel aus dem literarischen in das musikalische Genre übernommen wird – übertrage sich der Witz „nicht als etwas Komisches, sondern als Sprunghaftigkeit, Laune, Caprice“.⁹

⁵ Helga Lühning, *Mozarts ernste Scherze. Über die Differenzen zwischen musikalischer und literarischer Sprache in „Così fan tutte“*; Hartmut Hein, „Fünzig Wege, die Geliebte zu singen“. Zur ‚Performance‘ in und von Matthissons und Beethovens *Adelaide*. in: Hein (wie Anm. 4), S. 129ff. und 199ff.

⁶ Zofia Lissa, *Über das Komische in der Musik*, in: dies., *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 91–137, hier: S. 119.

⁷ Alfred Brendel, *Das Umgekehrt Erhabene I* (1984), in: ders., *Über Musik*, München 2005, S. 124–151.

⁸ Ebda., S. 127.

⁹ Ebda., S. 124f. Derselben Meinung ist auch Richard Hohenemser, *Über Komik und Humor in der Musik*, in: Jb. d. Musikbibliothek Peters, 24 (1917), S. 65–83, hier: S. 76. Außer der „ungerechtfertigte[n] Wichtigkeit“ der Anfangsphase des 1. Teils in Schlussbildung und Weiterführung im Bass vermag er in der *Humoreske* „weitere komische Momente [...] nicht aufzufinden.“ – Diesen Urteilen widerspricht bspw. Bernhard R. Appel: „Dabei handelt es sich nicht um ein äußerlich aufgeklebtes Titel-Etikett, sondern um einen expliziten Hinweis auf den musikalischen Humor, der jenseits programmatischer Intentionen mit rein kompositorischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden soll.“ Diesbezüglich zitiert er Schumanns Brief an Clara vom 11. März 1839: „die ganze Woche saß ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander [...]“, in: Ders., *Humoreske op. 20*, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von Helmut Loos, Laaber 2005, S. 111 und 112. – Auch Mirjam Schadendorf betrachtet die *Humoreske* als humoristisch. Sie weist auf

Und in Mozarts „Musikalische[m] Spaß“, dem Sextett für Streichquartett und Hörner (KV 522), das ja prädestiniert erscheint, als Referenzobjekt für das Genre „humorvoller Musik“ zu fungieren, da es mit falschen Noten und primitivem Satz dilettierende Komponisten und Spieler gleichermaßen auf den Arm nimmt, reiche der „Katalog musikalischer Dummheiten“ nicht aus, das Stück als „komisch“ zu beurteilen.¹⁰ Rossinis *Sünden des Alters* hingegen wären „auch ohne ihre Titel komisch [...], was man von Erik Saties melancholischen Miniaturen wohl kaum behaupten kann. [... György Ligetis *Aventures et Nouvelles aventures* hingegen blieben] selbst dann ein unwiderstehliches Lachmittel, wenn die Hervorbringungen aller dieser sonderbaren Laute oder Geräusche durch die Sänger oder Spieler nicht vor unseren Augen [stattfinde].“¹¹ Hier handele es sich um echt komische Musik, vergleichbar jener, wie sie bereits Joseph Haydn beherrschte und pointiert einzusetzen wusste. Zeitzeugen bestätigen 1810 – unabhängig voneinander – Haydns komischen Stil. So berichtet Theodor Ferdinand Kajetan Arnold:

Daß gewisse Gattungen der Kompositionen ihm vorzüglich entsprechen, liegt, so wie bei jedem andern Künstler in der Individualité seines persönlichen Charakters und dessen Einfluß auf den Künstlercharakter. Frohsinn gelingt ihm im Durchschnitt mehr, als Schmerz und Verzweiflung. Auch hat er für alle und jede Gattungen der Freude die verschiedensten Sprachen. Die Gebiete der triumphirenden Jovialité, des Prächtigen, des Komischen überhaupt, des Naiv-Frohen, des Naivzärtlichen beherrscht er mit unwiderstehlicher Gewalt.¹²

Dies bestätigen auch die beiden Haydn-Biographen Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies. Für Griesinger war ein „Hauptzug in Haydns Charakter [...] eine arglose Schalkheit, oder, was die Britten Humour nennen“, und Dies, der

eine konkrete Situation der Musikausübung (hier: die Klavierübungen von Carl Czerny) und nehme so „Bezug zu einer bestimmten Umgebung [...], um auf diese Art und Weise Zeit, Raum und Ort, d.h. Realität zu konstituieren.“ Dies., *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart 1995, S. 124.

¹⁰ Erst Rolf Wallins Bearbeitung für den jungen Schlagzeuger Martin Grubinger zum Titel „*Das war schön!*“ (Uraufführung 2006) scheint echt komisch gewesen zu sein. Die Aufführung in der Berliner Philharmonie 2011 implizierte Amsel- und Stargesänge, „langsames Anschwellen jener mild-dissonanten Akkorde aus Mozarts ‚Musikalischem Spaß‘, mit 10 Schlägen gleichzeitig aus der Xylorimba gekitzelt, vielleicht war der milchtrübe Glasharmonika-Singsang auf dem Vibraphon noch eindrucksvoller.“ (aus: *Moments musicaux*, F.A.Z., 20. April 2011).

¹¹ Brendel (wie Anm. 7), S. 125.

¹² Th. F. K. Arnold, *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts. Ihre kurzen Biografieen, charakterisierende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke*, Teil I, Erfurt 1810 (unveränderter Nachdruck Buren 1984), S. 110f.

Haydn „über den Punkt der Neckerei in seinen musikalischen Produkten“ befragte, erklärte der „Meister“ persönlich: Dies sei „ein Charakterzug von ihm, der ehemals von Gesundheitsfülle herrührte [...]. Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt.“¹³

Haydns „Neckerei in seinen musikalischen Produkten“ exemplifiziert Brendel am 3. Satz der *C-Dur-Sonate* (Hob. XVI:50) durch raffinierte Auslassungen und durch Deutung der „unerlaubten H-Dur-Akkorde“.¹⁴ Dieser Zugang erlaubt ihm, wesentliche Merkmale komischer Instrumentalmusik abzuleiten:

Verstöße gegen das Übliche; der Anschein von Mehrdeutigkeit; die Maskierung von Vorgängen oder Umständen als etwas, das sie nicht sind, zum Beispiel naiv und stümperhaft; verschleierte Beleidigungen; und schließlich: Nonsens.¹⁵

Großartige Beispiele für musikimmanenten Humor finden sich auch bei Beethoven, dem „derbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen und Paradoxien, ihm immerfort zuström[t]en“.¹⁶ Brendel verifiziert Ursache und Wirkung des Komischen an Notentext und Aufführungspraxis. Damit exemplifiziert er als ausübender Musiker die beiden Bedingungen des Komischen: die „objektiven“ und die „subjektiven“, welche die Theoretikerin Zofia Lissa in ihrer Studie *Über das Komische in der Musik* analytisch bzw. psychologisch gegeneinander absetzt.¹⁷ Doch muss auch sie – bereits bei Betrachtung der „objektiven Bedingungen“ – zuerkennen, dass das Erleben des Komischen zwar die „Inkommensurabilität zusammengestellter Elemente oder Eigenschaften“ voraussetzt, dass diese jedoch ohne „die Existenz einer Reihe von Vorstellungsschemata und Überzeugungstereotypen im Subjekt“ nicht erkennbar sind. Selbst das Moment der Überraschung, Verblüffung, Verwunderung ist eine „gefühlsmäßige Reaktion auf unerwartete neue Verbindungen von Vorstellungen“.

Als „subjektive Bedingung“ postuliert sie „den Mangel einer gefühlsmäßigen Bindung des Objekts mit dem Objekt, also das, was Wladyslaw Witwicki eine Haltung ‚nicht im Ernst‘ nennt“¹⁸ (mittels Hemmung, Dämpfung oder Übertäubung).¹⁹

¹³ G.A. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 107; A. Chr. Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, zit. nach: ebda., S. 126f.

¹⁴ Ebda., S. 127–134 und 149f.

¹⁵ Ebda., S. 133f.

¹⁶ Friedrich Rochlitz, *Musik und Musiker in Wien, 2. Brief*, in: ders., *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. IV, Leipzig 1832, S. 317–363, hier: S. 360.

¹⁷ Lissa (wie Anm. 6).

¹⁸ Wladyslaw Witwicki, *Psychologia*, Warschau 1930 II., S. 239ff. Zit. nach: Lissa (wie Anm. 6), S. 100f.

Weichen die Klangstrukturen „allzu sehr von den Schemas unserer Vorstellungen ab, [verlieren sie] die Fähigkeit, diese Zustände zu symbolisieren, auszudrücken, sie zwingen den Hörer zu einer Haltung mit noch größerer Distanz, zu einer Haltung ‚nicht im Ernst‘“²⁰, eine solche ist „affekt- und wertfrei“.

Die Hörererfahrung ist also „ein plötzliches Umschlagen des Bedeutenden ins Nichtige“ bzw. „das Zerrinnen des Wertanspruch ins Nichts“.²¹ Diese Thesen von Johannes Volkelt dienen Zofia Lissa zur Definition des Komischen; sie sind jedoch nicht neu, sondern repetieren die Thesen Immanuel Kants, der das Lachen als „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ beschrieb. Ihm zufolge vermag die subjektive Reaktion des Gemüts die objektiv negative, da „getäuschte Erwartung“ des Verstandes positiv umzudeuten und so ein (zweck-)freies Wechselspiel von ratio und emotio zu ermöglichen:

Zwischen dem, was bloß in der Beurteilung gefällt, und dem, was vergnügt (in der Empfindung gefällt), ist [...] ein wesentlicher Unterschied. [...] Vergnügen] scheint jederzeit in einem Gefühl der Beförderung des gesamten Lebens des Menschen, mithin auch des körperlichen Wohlbefindens, d.i. der Gesundheit zu bestehen; [...]

Es muß in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreut doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen; und zwar nicht, sofern die Vorstellung objektiv ein Gegenstand des Vergnügens ist (denn wie kann eine getäuschte Erwartung vergnügen?), sondern lediglich dadurch, daß sie als bloßes Spiel der Vorstellungen ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt. [Sperrung im Original]²²

Zofia Lissa weiß Kants Position geschickt auf die Musik zu übertragen:

Die objektive Grundlage der musikalischen Komik ist die unerwartet eintretende Inkongruenz zwischen den aktuell wahrgenommenen Strukturen und unserer musikalischen Einstellung. Daraus ergibt sich die Relativität der Komik, deren Wahrnehmung

¹⁹ Lissa (wie Anm. 6), S. 100f.

²⁰ Ebda., S. 103.

²¹ Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, München 1925f., II., S. 354 und 400. Zit. nach: Lissa (wie Anm. 6), S. 104ff. und 114ff.

²² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, § 54 (Anmerkung), Hamburg 1963, S. 188 und 190.

in der betreffenden Klangstruktur vom Umfang und Typ der Vorstellungstereotypen des Hörers abhängt.²³

Jean Paul hat Kants Thesen sehr dezidiert widersprochen.²⁴ Er definierte „Humor als das umgekehrt Erhabene“ und betrachtete den Witz als einen sinnlich angeschauten Widerspruch.²⁵ Dieses Spannungsfeld beleuchteten auch Helmuth Plessner – er sprach vom „doppelten Verhältnis zur Sprache“: „in ihr zu reden und gegen sie zu reden“²⁶, Joachim Ritter²⁷, K. Stein²⁸ und Friedrich Theodor Vischer²⁹.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Humor mit Sicherheit die „schwächste, aber feinste und in der Musik am häufigsten realisierte Abart der Komik“ darstellt. Reiner Instrumentalmusik dürfte es kaum möglich sein, spezifische Varianten der Komik wie Grotteske und Parodie zu realisieren, wohingegen dies bei den Varianten Ironie und Karikatur eher möglich ist.³⁰

Kuno Fischers *Vorträge über die Entstehung und die Entwicklungsformen des Witzes* erschienen bereits 1871, die erweiterte Fassung wurde 2010 neu aufgelegt. Auch Fischer polarisiert das Erhabene, das wir mit „ästhetischem Staunen“ betrachten, das uns überwältigt und frei macht von uns selbst in der bloßen Betrachtung der Dinge: „Es ist eine Vernichtung, welche Erhöhung ist.“ Ästhetisch verhalten wir uns „zu der erhabenen Vorstellung, wie das Unendlichkleine zu dem Unendlichgroßen“.³¹ Die komische Vorstellungsweise „nimmt die entgegengesetzte Richtung: „nicht mehr schöpfen wir die Freiheit aus dem Selbstverlust, sondern aus dem höchsten Selbstgefühl“. Das heißt: „hier verhalten wir uns zu dem Gegenstand, den wir vorstellen, wie das Unendlichgroße zu dem Unendlichkleinen“. Das Komische „läßt sich daher wohl eine umgekehrte Erhabenheit nennen.“³² Als anschauliches Beispiel erwähnt er

²³ Lissa (wie Anm. 6), S. 136f.

²⁴ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), in: ders., *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1996.

²⁵ Ebda., § 32 und § 43.

²⁶ Helmut Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* [1941], Bern 1950, S. 134. Dazu auch Wolfgang Preisendanz, *Über den Witz* (Konstanzer Universitätsreden 13) 1968, Konstanz 1970, S. 29.

²⁷ Joachim Ritter, *Über das Lachen*, in: *Blätter für deutsche Philosophie* 14 (1941), S. 1–21.

²⁸ K. Stein, *Über das Komische in der Musik*, in: *Caecilia*, Bd. 15 (Mainz 1833), S. 221–266, hier S. 241: „Das Komische beruht in der Wahrnehmung oder Vorstellung einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung der Dinge und Wesen [...]“.

²⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, 1837.

³⁰ Lissa (wie Anm. 6), S. 129.

³¹ Kuno Fischer, *Über den Witz*, Schutterwald/Baden 2010, S. 31 und 32.

³² Ebda., S. 32 und 33.

Cervantes' Duo Don Quixote und Sancho Pansa; es sei die ideale vergleichende Metapher für das Verhältnis des Erhabenen zum Komischen.³³

Wer Humorvolles komponiert, wird zielgerichtet den Erwartungshorizont des Hörers mit einbeziehen müssen. Wenn jedoch der Hörer den Dualismus zwischen realer und idealer Welt, zwischen Unvollkommenem und Erhabenen nicht (v)erspürt, wenn er die Verletzung der Stilhöhenregeln, wenn er den „Topos des *mundus perversus* [der verrückten Welt]“, welcher den chaotischen Weltzustand, das Beziehungslose, das Unendlichkleine berührt, nicht erkennt, wird er auch nicht lachen können.³⁴ Aus diesem Bekenntnis zur Unvollkommenheit entsteht für das Kunstwerk „die paradoxe Situation, daß das humoristische Kunstwerk, wollte es seine Bestimmung, die negative Darstellung des Schönen, gänzlich erfüllen, sich seines Kunstwerkcharakters entledigen müßte.“ Diese Gefahr der Desintegration kann nur in einer „Rekonstitution“ des traditionellen Kunstwerks aufgefangen werden.³⁵ Das ist ein Spagat, der nur den Meistern gelingt, welche das Humoristische als Kategorie des Ästhetischen verstehen und gestalten. Diese (der humorvollen Musik immanente) Paradoxie interpretierte der Literaturhistoriker Wolfgang Preisendanz als „Polarisierung in dem Sinn, daß Bedeutung und Funktion der Aussage auseinander-treten und in Spannung geraten.“³⁶ „Bedeutung“ wäre demnach das Konkrete, Realisierbare, eben jenes, welches das Erwartungsschema betrifft, Funktion hingegen der irritierende Zweifel, das Unerwartete, eben jenes, das die Erwartungserfüllung unterdrückt, negiert, total verschiebt. Als Beispiel wählte Preisendanz George Bernard Shaws boshafte Billet an Winston Churchill, dem er zwei Karten zur Uraufführung seines neuen Stückes beigefügt hatte: „Come to my play and bring a friend, if you have a friend“, woraufhin der Adressat abtrumpfend folgende Antwort erteilte: „I'll come on the second night, if there is a second night“. Preisendanz beurteilt diese Episode wie folgt: „Der *Bedeutung* nach sagt Churchill, unter welchem Umständen er von der Eintrittskarte Gebrauch machen kann und will, der *Funktion* nach drückt er seinen Zweifel an Shaws Leistung und Erfolg aus.“³⁷

[...] in all dem sind der Witz (und Humor) ein unscheinbarer, aber klassischer Beweis für die Möglichkeit des Menschen, sich von Denk- und Realitätszwängen zu distan-

³³ Ebda., S. 35. Das Missverhältnis spiegelt sich jedoch noch intensiver in der Widersprüchlichkeit der „Windmühlen-Kämpfe“ des selbsternannten Ritters.

³⁴ Dazu Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart 1995, S. 120.

³⁵ Ebda., S. 120.

³⁶ Preisendanz (wie Anm. 26), S. 30.

³⁷ Ebda., S. 15 und 30.

zieren, sich über die Reglementierung von Einstellungen und Gefühlen hinwegzusetzen, sich in exzentrischer Position zu den Gegebenheiten und Ordnungen zu halten, Abstand zur Welt und sich selber zu gewinnen.³⁸

Wenn Erwartungsschema und Erwartungserfüllung konträr gegeneinander „verschoben“ sind, können wir Sigmund Freud zu Wort kommen lassen, der zur Definition des Witzes den Verschiebungsmechanismus aus seiner Traumdeutung übernimmt; die Nebensache wird zur Hauptsache, und das Große, Bedeutungsvolle entpuppt sich als das Kleine, Unbedeutende. Dabei fokussiert er auf den „plötzlichen Abbau von Hemmungsaufwand“, demzufolge bestimmte Gedanken, Vorstellungen, Gefühle, Triebregungen blockiert und ausgeschaltet werden: Freigesetzt würden Tabus, Libido und Aggressionstrieb, was die Kluft zwischen Bewusstem/Kontrolliertem und Unterbewusstem/Triebhaftem aufhebe.³⁹ Dieser einseitigen (traumpsychologisch begründeten) Sichtweise widerspricht Preisendanz, des Weiteren hält er Freuds These, dass der Witz ein Ersparnis von Denkaufwand sei, für höchst anfechtbar. Schließlich verlangten gerade humorvolle oder witzige Anspielungen ein Mehr an Gedankenarbeit und intellektueller Kombinationsgabe und erwirkten gerade dadurch ein Mehr an Lustempfinden.⁴⁰

Die Vielzahl weiterer Humor-Thesen und -Studien kann hier nicht berücksichtigt werden, verwiesen sei auf die didaktisch hilfreiche und praxisrelevante Arbeit von Hubert Daschner und die sehr gute Dissertation von Michael Stille.⁴¹

4 Zielvorgaben, Thesen, Fragestellungen

Die vorgenannten Überlegungen haben gezeigt, dass Humor musikimmanent (also objektiv) schwer zu definieren ist. Er zeigt sich am leichtesten als (subjektive) Reaktion des Hörers. Die Frage, inwieweit Zeitgeist, Bildung, Erwartungshaltung und musikalische Sozialisation bedingende Faktoren für Humor darstellen, bedarf ebenso der Überprüfung wie auch die grundsätzliche Überlegung, wann, warum und wieso Musik überhaupt zum Lachen/Schmunzeln anregt oder nicht. Sind dem

³⁸ Ebda., S. 33.

³⁹ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Erstfassung 1905), in: ders., *Gesammelte Werke*, London 1940, Bd. 11, zit. nach der dt. Ausgabe Frankfurt a.M. 1958. Schon Henri Bergson hatte Zusammenhänge zwischen dem Witz und dem Traum angesprochen (in: ders., *Le Rire*, Paris 1900 (dt. 1914)). Vgl. dazu den Beitrag von Claudia Breiffeld in diesem Band.

⁴⁰ Preisendanz (wie Anm. 26), S. 15 u. 24f.

⁴¹ Hubert Daschner, *Humor in der Musik* (= Materialien zur Didaktik und Methodik des Musikunterrichts 13), Wiesbaden 1986; Michael Stille, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, Frankfurt 1990.

Komponisten und Hörer die Traditionen, Regeln, Normen bestimmter Musik(en) oder Musikkultur(en) nicht geläufig, wird er über ihre Verletzung, ihren Bruch, ihre Verschiebungsmechanismen nicht lachen können. Denn raffinierte Spielformen des Humorvoll-Heiteren sind eben auch Kritik an ästhetischen Konventionen, die sich dynamisch, rhythmisch, tempomäßig, harmonisch, melodisch, satztechnisch, formal oder instrumental ereignen können. Doch wie sind gewitzt-humorvolle Musik(en) zu beschreiben und zu vermitteln, so dass sie jeden Hörer, sei er Schüler, Kind, Senior oder Musiklehrer, angenehm überraschen, zum Lachen oder Schmunzeln bringen? Diese Frage impliziert jene nach optimalen Vermittlungskonzepten, die zur Sensibilisierung musikalischen Humors führen, also nach spezifischen Möglichkeiten der Hörschulung. Werden diese sinnreich genutzt, dann macht musikalischer Humor nicht nur froh und „gesund“⁴², sondern wissend hinsichtlich Werkverständnis *und* Wahrnehmung der eigenen Psyche.

⁴² „Humor macht gesund“ lautete eine Untersuchung junger Psychologen der Universität Leipzig, dazu: <http://www.uni-leipzig.de/-apsycho/humor.pdf>. Zugriff Nov. 2013. Dass Humor auch in der Kommunikation mit seelisch kranken Menschen und in der Therapie von Psychatriepatienten eine wichtige Rolle spielt, zeigt die Publikation von Barbara Wild, *Humor in Psychiatrie und Psychotherapie*, Stuttgart 2011. Barbara Wild, Leiterin der Kognitiven Neuropsychiatrie an der Tübinger Universitätsklinik, hat hier Experten aus der Verhaltenstherapie, Tiefenpsychologie, Neurobiologie und eben auch Kunsttherapie zu Wort kommen lassen. Der Gesundheitsaspekt – Lachen als Therapeutikum – spielt auch bei den inzwischen sehr begehrten Lachyoga-Kursen eine entscheidende Rolle.

Närrisches und Abseitiges. Musikästhetische Fragen an Joachim Ritters Überlegungen zum Lachen

Friederike Wißmann

Abstract

Der Philosoph Joachim Ritter beschreibt das Lächerliche als Instrument zur Sichtbarmachung der Begrenztheit des Ernstes. Damit ist das Lächerliche bewusst einer seit Aristoteles manifestierten Tradition enthoben, die es als „Mangel und etwas Schimpfliches“ definiert. Das Lächerliche ist als Auslöser des Lachens bei Ritter positiv konnotiert: „Im Spiel des Närrischen und Abseitigen bewegt das Lachen die verständig-vernünftige Welt selbst, und ihre Grenze wird sichtbar“.¹ Ritter interessiert am Lächerlichen das Herausfallen aus Ordnungen. Er misst den Grad der Komik daran, wie weit sich das Ereignis von dem zu Erwartenden entferne. Die Fallhöhe zwischen dem Erwarteten und dem tatsächlich Eintretenden bestimme die Intensität des Komischen.

In dem avisierten Beitrag soll die von Ritter entworfene Theorie des Komischen auf musikästhetische Fragestellungen übertragen werden. Inwiefern ist die von Ritter behauptete Kollision des Gültigen mit dem „ausgeschlossenen Anderen“ auf musikalische Faktoren übertragbar? Dass auch in der Musik die „ausschließende Ordnung“ das „ausgeschlossene Chaotische“ formulieren und es damit zu Gehör bringen kann, scheint naheliegend.

¹ Joachim Ritter, „Über das Lachen“, in: *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974, S. 62–92, hier: S. 88. Ritters Aufsatz *Über das Lachen* ist 1940 entstanden.

1 Von der Begrenztheit des Ernstes

Joachim Ritter beginnt seine Abhandlung *Über das Lachen* mit der Bemerkung, dass „das Nachdenken über das Lachen melancholisch macht“². Schwermütig stimme die Reflexion über die Komik, weil die komischen Inhalte nicht selten „das Unechte und Scheinhafte, die Heuchelei und die Gier, die Anmaßung und die Verstellung“³ abbildeten. Lächerlich sei nicht das „Maß gebende Schöne und Gute, sondern immer von der Art dessen, was herausfällt, [...] das dem Ernst und der allgemeinen Ordnung der Dinge und des Lebens schlechthin Entgegenstehende“⁴. Damit macht der Philosoph deutlich, wie komplex der Zusammenhang von Lachen und Weinen immer ist.

Das Lachen stellt nach Ritter eine „Ausdrucksbewegung“ dar, die im Unterschied zur Heiterkeit nicht wesentlich von der inneren Verfassung des Lachenden abhängt. Denn Lachen hat einen Auslöser, wir lachen über etwas. Ritter benennt, in Abgrenzung zu solchen Theorien, die sich mit der fröhlichen Stimmung des Menschen befassen, den Anlass als zentral, denn dem „Lachenden wird die Frage gestellt, warum er lacht“⁵. Joachim Ritters Text *Über das Lachen* ist in verschiedensten Zusammenhängen aufgegriffen und weitergedacht worden. Ritters Zuspitzung auf den Gegenstand, über den gelacht wird – und damit einhergehend seine partielle Ausblendung emotionaler, psychologischer und sozialer Faktoren – ist eine Bedingung für die Übertragbarkeit der Lach-Theorie auf musikalische Fakturen. Ritters philosophisch-analytische Überlegungen benennen die Voraussetzungen dafür, dass ein bestimmtes Phänomen wie zum Beispiel die Musik zum Lachanlass wird.

Der Philosoph beschreibt in seinem Text das Lächerliche als Instrument zur Sichtbarmachung der Begrenztheit des Ernstes. „Im Spiel des Nürrischen und Abseitigen bewegt das Lachen die verständig-vernünftige Welt selbst, und ihre Grenze wird sichtbar“.⁶ Das bedeutet nicht, dass die Welt aus den Angeln gehoben wird, es heißt nur, dass ihre Kontur, zumindest das, was der Rezipient dafür hält, als Begrenzung erkennbar wird. In Ritters Theorie ist das Lachen definitiv mit dem Lächerlichen verbunden, weil beide unmittelbar auf den „Lebenszusammenhang“ rekurrieren. Den Autor interessiert am Lächerlichen das Herausfallen aus einer vermeintlich unantastbaren Ordnung. Deshalb misst er die Intensität der Komik daran, wie weit sich das Ereignis von dem zu Erwartenden entfernt. Die Fallhöhe zwischen

² Ebda., S. 62.

³ Ebda., S. 62.

⁴ Ebda., S. 63.

⁵ Ebda., S. 65.

⁶ Ebda., S. 88.

dem Erwarteten und dem tatsächlich Eintretenden bestimmt deshalb auch den Grad der Komik, die das Lachen auslöst. Die Reflexionen Ritters ergänzen eine weitreichende philosophische Tradition. Konkret bezieht Ritter sich in seinem Text auf die Ausführungen von Henri Bergson über *Das Lachen* (dazu der Beitrag von Claudia Breitfeld in diesem Band), er greift aber auch auf Freuds Überlegungen zur affektiven Wirkungsmacht des Witzes zurück. In Sigmund Freuds Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*⁷ ist es die Überraschung, die für den komischen Effekt konstitutiv ist. Sobald der Witz einer Erklärung bedürfe, erlösche seine Wirkung. Jener Befund knüpft somit an Immanuel Kant an,⁸ der über das Lachen meinte: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“⁹. Gemein ist den verschiedenen Theorien das notwendige Spannungsmoment, das Ritter auf die Begriffe von Zugehörigkeit und Andersartigkeit zuspitzt.

2 Musik als komischer Gegenstand und Lachanlass

Ritter wählt in seinem Beitrag komische Beispiele aus der Literatur, die er als Lachanlass ausgibt. Er verweist zur Erklärung komischer Sachverhalte auf Shakespeares Wortverdreher, die deshalb so komisch sind, weil sie durch minimale Verwechslungen ganze Lebensbereiche vertauschen und ihres Kontextes entheben. Dass William Shakespeares Sympathie den Narren galt, das zeigt sich auch in seiner Wertschätzung des Komikers. Shakespeare hielt seine Narren sogar für weiser als manchen Gelehrten, auch weil sie die „Festgelegtheit“¹⁰ der Welt zu enttarnen vermochten. Im Gegensatz zum Gelehrten muss der Narr Weisheit besitzen, doch soll er darüber hinaus dem Gegenstand überlegen sein, da er ihn karikiert. In seiner Komödie *Was ihr wollt* (*Twelfth Night*, III. Akt, 1. Szene) benennt Viola ausdrücklich die Qualität des Narren, wenn sie sagt: „Der Bursch ist klug genug, den Narrn zu spielen [This fellow is wise enough to play the fool]“,¹¹

And to do that well craves a kind of wit:
He must observe their mood on whom he jests,
The quality of persons, and the time,

Und das geschickt tun, fordert eingen Witz!
Die Laune derer, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen

⁷ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: Freud Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt a.M. 1970.

⁸ Siehe dazu die Einleitung dieses Bandes, S. 9f.

⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, S. 273.

¹⁰ Ritter (wie Anm. 1), S. 73

¹¹ *Shakespeare's Dramatische Werke*, übers. v. August Wilhelm Schlegel u. Ludwig Tieck, Bd. V, Berlin 1844, S. 173.

And, like the haggard, cheque at every feather
That comes before his eye. This is a practise
As full of labour as a wise man's art
For folly that he wisely shows is fit;
But wise men, folly-fall'n, quite taint their wit.

Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vors Auge kommt. Dies ist ein Hand-
werk, so voll der Arbeit als des Weisen Kunst:
Denn Torheit, weislich angebracht, ist Witz!
Doch wozu ist des Weisen Torheit nützlich?¹²

Joachim Ritter macht deutlich, dass auch die *Contes drôlatiques* von Honoré Balzac deshalb zum Lachen sind, weil bestimmte Sphären dort aufgerufen werden, wo sie „nicht hingehör[en]“¹³. Der Literaturtheoretiker Michail Bachtin apostrophiert in seinen Studien zu Rabelais in eben diesem Sinne die volkstümliche Posse sogar als „Gegenkultur“¹⁴. Ritter sieht die Funktion des Lächerlichen darin, die dem „Ernst nicht zugängliche Zugehörigkeit des Anderen zu der es ausgrenzenden Lebenswirklichkeit“¹⁵ zu verdeutlichen. Gelacht wird immer dann, wenn ein zu Erwartendes – bei Ritter ein der Welt Dazugehöriges – durch ein Unvorhersehbares ersetzt wird.

Die von Ritter behauptete Kollision des Gültigen mit dem „ausgeschlossenen Anderen“ ist insofern für die Musik von Interesse, als auch in der Musik sowohl die „ausschließende Ordnung“ als auch das „ausgeschlossene Andere“ formuliert und zu Gehör gebracht werden kann. Doch wendet man Ritters Überlegungen auf Kompositionen an, so ergibt sich die Problematik, was – unabhängig von text- oder handlungsgebundener Komik – überhaupt als komisch bezeichnet werden kann. Diese Frage kann schon deshalb nicht präzise beantwortet werden, weil für die Musik in besonderem Maße gilt, dass das Lachen an die subjektiven Voraussetzung und Erfahrung des Rezipienten gekoppelt ist. Jedes komische Ereignis ist an seinen historischen Ort wie an sein soziokulturelles Umfeld – und schließlich auch an individuelle Begrifflichkeiten gebunden. Wer nicht weiß, was die Norm ist, der kann sich auch nicht über Varianten oder Normverletzungen wundern.

Die Forschungssituation zum Komischen in der Musik zeigt insgesamt, dass in der Definition des Komischen sowohl eine vorausgesetzte normative Ästhetik wie subjektfokussierte Überlegungen eine Rolle spielen. Fragen zum Hörerverhalten finden sich in sozio-psychologischen Ansätzen, wie sie etwa bei dem Phänomenologen Albert Wellek¹⁶ formuliert sind, und reichen bis zu kognitionspsychologischen

¹² William Shakespeare, *Shakespeares Werke*, Bd. III, übers. u. erl. v. Rudolf Schaller, Berlin 1964, zit. in: Ritter (wie Anm. 1), S. 89.

¹³ Ritter (wie Anm. 1), S. 74.

¹⁴ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1995.

¹⁵ Ritter (wie Anm. 1), S. 79.

¹⁶ Albert Wellek, *Witz, Lyrik, Sprache: Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie. Mit e. Anh. über d. Fortschritt d. Wissenschaft*, Bern 1970.

Studien. Eine wichtige Referenz ist noch heute Zofia Lissas Schrift *Über das Komische in der Musik*¹⁷, in der die Autorin von der Wechselwirkung des Gegenstands (dem Objekt) mit dem Hörer (dem Subjekt) ausgeht.¹⁸ Auch Michael Stille greift in seiner Studie zu den *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* die Überlegungen von Lissa auf, um das wechselseitige Verhältnis zwischen „bestimmten Eigenschaften von Objekten“ und „bestimmten Voraussetzungen der wahrnehmenden Subjekte“¹⁹ zu analysieren. Dieser Überlegung geht die Annahme voraus, dass komische Kompositionen „Produkte des menschlichen Geistes“²⁰ und deshalb überhaupt fähig sind, ästhetische Distanz aufzubauen.

Neben methodologischen Überlegungen unternimmt Stille den Versuch einer historischen Typisierung des musikalisch Komischen²¹: Der Autor beschreibt eine Verlagerung vom textgebundenen Spaß hin zu einer innermusikalischen Humoristik. Seine Untersuchung ist historisch angelegt und weist tendenziell nach, dass sich im 18. Jahrhundert das Komische in Kompositionen aller Gattungen vorfindet, während es im 19. Jahrhundert eine gattungsspezifische Ausdifferenzierung erfährt. Michael Stille charakterisiert die Wiener Klassik als eine Art Zenit humoristischer Werke. Der am häufigsten genannte Komponist ist Joseph Haydn; er fungiert sozusagen als Pate für die Wende zur „immanenten musikalischen Komik“²². Einen Grund für das abklingende Interesse am Humoristischen im 19. Jahrhundert sieht der Autor in der zunehmenden Sakralisierung von Musik sowie in der Konzeption des musikalisch Erhabenen, bei dem das Lächerliche denkbar fern ist. Eine höhere Dichte komischer Werke datiert Stille auf die Wende zum 20. Jahrhundert, wobei der Autor findet, dass die Neuerungen der Kompositionstechnik in Hinblick auf tonale, rhythmische und auch melodische Verfremdungen das Lachen provozieren.

Zu ergänzen ist, dass es ab den 1830er Jahren in der Kontroverse um das Komische in den Künsten zu einer explizit musikalischen Humortheorie kommt. Bei Jean Paul wird Beethoven als Begründer des musikalisch Komischen benannt, während

¹⁷ Zofia Lissa, *Über das Komische in der Musik*, in: dies., *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969.

¹⁸ Die Verbindung mit analytischen Überlegungen finden wir etwa in Bernd Sponheuers Analysen der Finalsätze von Haydn, in: ders., *Haydns Arbeit am Finalproblem*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34, 1977, S. 199–224.

¹⁹ Michael Stille, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, Frankfurt/M. 1990, S. 15.

²⁰ Ebda., S. 264.

²¹ Stille befasst sich vornehmlich mit Kompositionen im Kontext der rationalistischen Weltanschauung des 18. Jahrhunderts. Spannend wäre die Frage, zu welchem Zeitpunkt das Komische in der Musik zu einem einschlägigen Thema wurde.

²² Ebda., S. 75ff

Haydn bloß als „Spaßmacher“²³ charakterisiert ist. Musikalische Komik ist nicht nur den Kompositionen eingeschrieben, sie ist auch Gegenstand zahlreicher musikästhetischer Abhandlungen. Betrachtet man diese im Überblick, so wird zunächst deutlich, dass musikalische Komik immer auch ein Problem darstellt.

3 Komik als Diskurs

Die Diskussionen zur Machart und Wirkungsweise von musikalischer Komik datieren im 18. Jahrhundert und beziehen sich zunächst auf den komischen Stil in der Oper. Johann Mattheson beklagt sich in seinem *Musikalischen Patrioten* über die „Schamhaftigkeit“, der manche Komponisten „mit garstigen Zweideutigkeiten, zu nahe treten“ würden.²⁴ Auch Adolph Scheibe bindet seine Komik-Kritik in einen moralischen Diskurs ein, wenn er sich im *Critischen Musicus* gegen die Effekthascherei richtet. Er mahnt, nicht vorschnell der Verführung des Komischen zu erliegen, und ruft dazu auf, die „Schreibart“ ausreichend zu bedenken.²⁵ Johann Adam Hiller greift Scheibes Argumentation auf und warnt zudem vor dem „seltsamen Gemisch der Schreibart, des Ernsthaften und des Komischen“²⁶. Dass sich bei Christian Friedrich Michaelis die Reflexion über Komik als deren integraler Bestandteil auszeichnet, ist insofern naheliegend, als dieser sich in seinen Überlegungen mit Immanuel Kant auseinandersetzt.²⁷ Seit Beginn des 19. Jahrhunderts, genauer: seit den Überlegungen von Friedrich August Weber zählen die Regelabweichung und die Verbindung ungleicher Teile zum Instrumentarium des musikalisch Komischen.

In den unterschiedlichen theoretischen Ansätzen herrscht keineswegs Eintracht über die Art und Wirkungsweise des musikalisch Komischen. Hermann Cohen spitzt jene Diversität zu und vertritt in seiner Ästhetik die provokante Ansicht: „Zum Lachen kann die Gebärde bringen und die Situation, niemals aber die Musik.“²⁸ Das ist eine scharfe Formulierung; ganz neu ist der Gedanke durchaus nicht, hat doch

²³ Heinz von Loesch, Art. „Humor“, in: Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Laaber 2010, S. 176.

²⁴ Johann Mattheson, *Der musikalische Patriot*, Hamburg 1728, Reprint Leipzig 1975, S. 175.

²⁵ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musicus*, Neue vermehrte u. verbesserte Auflage. Leipzig 1745, S. 616.

²⁶ Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Jg., Leipzig 1968f. S. 107.

²⁷ Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, Leipzig 1795. Zweyter Versuch: Leipzig 1800, S. 14ff.

²⁸ In: Hermann Cohen, *Werke*, hg. v. Helmut Holhey, Bd. 8: *System der Philosophie*, 3. Teil: *Ästhetik des reinen Gefühls*, 2 Bde, Hildesheim u. New York 1982, hier: Bd. 2, S. 191).

Johann Gottlieb Karl Spazier am Ende des 18. Jahrhunderts eine Musik, die der komischen Gebärde nachempfunden ist, sogar als „effektwidrig“²⁹ verurteilt. Vor Augen hatte Spazier in erster Linie die als komisch rezipierten Menuettsätze von Haydn, implizit die bewusst inszenierten Generalpausen, etwa in dem vielzitierten Scherzo des Streichquartetts op. 33, Nr. 5. Die Argumentation Stefan Schützes geht in eben diese Richtung, wenn er in seinen philosophischen Schriften die Autonomie der Instrumentalmusik herausstreicht, die gar nicht „uneigentlich“³⁰ (1817) wirken könne.

Angesichts so unterschiedlicher qualitativer Einschätzungen, eingedenk der Warnung vor allzu plakativer Komik, bleibt festzuhalten, dass sich das Komische besonders wirkungsvoll am Kontrastiven entzündet. Damit trifft die Definition des Komischen von Albert Wellek auch auf musikalische Komik zu – sei es durch rhythmische, dynamische oder auch formale Überraschungseffekte. Die Nähe der Wellekschen Definition zu Ritters philosophischen Überlegungen zum Lachen ist dabei kaum zu übersehen:

Das Wesen des Komischen nun liegt im Unverhältnis oder im – halben bis völligen – Widerspruch, z. B. zwischen Erwartung und Erfolg, Angekündigtem und Gebotem, Möglichkeit und Wirklichkeit.³¹

4 Regelwidrigkeit als Merkmal des Komischen

In Hubert Daschners Abhandlung über *Humor in der Musik* ist neben den textgebundenen komischen Werken und den musikalischen Parodien auch „autonomer musikalischer Humor“³² thematisiert. Es wundert nicht, dass diese Ausführungen, in Übereinstimmung mit den bereits erwähnten Überlegungen von Michael Stille, mit zahlreichen Beispielen Haydns angereichert sind. Das einschlägigste Merkmal musikalischer Komik sind Verstöße gegen etablierte (Kompositions-)Regeln. Ein frühes Beispiel aus der analytischen Musikwissenschaft sind die Ausführungen von Hermann Abert zu Haydns Klaviersonaten. Abert beschreibt in seiner exemplarischen Analyse die Distanz zwischen dem zu Erwartenden und dem tatsächlich Eintreffenden. Den 3. Satz der *Klaviersonate in D-Dur* (Hob.-Verz. XVI:14) empfindet der Autor aufgrund seiner unverhältnismäßigen Relation als komisch:

²⁹ Zit. nach Stille (wie Anm. 18), S. 83.

³⁰ Loesch (wie Anm. 22), S. 176.

³¹ Wellek (wie Anm. 15), S. 15.

³² Ritter (wie Anm. 1), S. 146ff.

Die Komik liegt in dem Kontrast von Vorder- und Nachsatz. Fällt jener schon durch seine ungenierte Laune auf, so wird unsere Spannung durch den Trugschluß und die folgende Pause noch größer.³³

Humoristische Aspekte entfalten sich aus der Perspektive Aberts also – bei aller hermeneutischen Problematik des musikalisch Komischen – auch im musikalischen Satz. Der Schlusssatz der von Abert charakterisierten *D-Dur-Sonate* steht im Presto. Empfände man das Missverhältnis von Vorder- und Nachsatz auch dann als komisch, wenn das Tempo moderat wäre? Diese Fragestellung provoziert die Diskussion einer Satztype, nämlich die des Scherzos bzw. Scherzandos, welches das rasche Tempo zur Voraussetzung hat. Andreas Sopart hat sich mit der Begriffsgeschichte und ihren terminologischen Überlappungen beschäftigt³⁴, Wolfram Steinbeck hat das Scherzhafte in Haydns Menuetten sogar als „Sinnaussage des Satzes“³⁵ charakterisiert.³⁶ Eine Differenzierung des musikalisch Komischen versucht Friedhelm Krummacher in seinem Beitrag zu Haydns Streichquartetten. Er unterscheidet zwischen musikalischem Scherz, Witz, dem Lächerlichen und der Komik. Anhand von zeitgenössischen Äußerungen über Haydns Werk prüft Krummacher die Terminologie des Komischen und ergänzt den Begriff der Laune als ein die Originalität des Werkes betreffendes Kriterium.

Lesarten des Komischen stellen bis heute ein Problem dar, weil schon die Definition des Gegenstands zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten disparat ausfällt. Doch auch die Historisierung der Terminologie, wie sie Carl Dahlhaus vorgeschlagen hat, behebe das Komik-Problem, so meint Heinz von Loesch in seinem Humor-Artikel im Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft,³⁷ nur bedingt. – Siegfried Oechsle gelingt es in seinen analytischen Überlegungen zum Finale

³³ Zit. nach: Hubert Daschner, *Humor in der Musik* (= Materialien zur Didaktik und Methodik des Musikunterrichts 13), Wiesbaden 1986, S. 157.

³⁴ Andreas Sopart, „Claudio Monteverdis „Scherzi musicali“ (1607) und ihre Beziehung zum „Scherzo“-Begriff in der Barocklyrik“, in: AfM 38 (1981) S. 227ff.

³⁵ Wolfram Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*, München 1973, S. 93.

³⁶ In einem Vortrag zu Tempomodifikationen hat Ulrich Mahler auf dem musikwissenschaftlichen Symposium zur Tempogestaltung des frühen 19. Jahrhunderts das Komische bei Beethoven ganz im Sinne Ritters charakterisiert: Komik habe bei Beethoven in besonderem Maße damit zu tun, dass einerseits das zu Erwartende bewusst unterlaufen werde, andererseits überraschende Kontraste zur Charakteristik der Beethovenschen Fakturen gehörten. Während uns jene Aussage unweigerlich an die Thesen Ritters erinnert, so wird in den als „Scherzo“ betitelten Sätzen Beethovens umso deutlicher, dass Beethovens Kompositionsstrategie durchaus mit der von Ritter als komisch definierten Entgrenzung in Zusammenhang zu bringen ist.

³⁷ Loesch (wie Anm. 22).

der *Achten Symphonie* von Beethoven, Gattungsnormen und formgeschichtliche Konventionen auf ihre humoristischen Implikationen zu befragen.³⁸

So wie bei Joachim Ritter das Vexierspiel von Zugehörigkeit und Andersartigkeit als dialogisches Feld aufgemacht wird, entzündet sich das Komische in der Musik immer in Bezug auf – oder als Abgrenzung gegen – ein kompositorisches Ideal, eine Hörerwartung oder eine ästhetische Norm. Eine Parallele finden wir in dem Beitrag von Oechsle und den Überlegungen von Ritter insofern, als Oechsle Beethovens Gattungsbrüche nicht als Absage an die Gattung Sinfonie versteht, sondern als Sichtbarmachung ihrer bereits erfolgten Kanonisierung.³⁹

5 Normvariante oder Komik?

Ein gemeinsamer Nenner der unterschiedlichen Beiträge zur musikalischen Komik bildet – so wie in anderen künstlerischen Disziplinen auch – die Diskrepanz von Erwartetem und Eintreffendem. Doch wie unterscheiden sich Normabweichungen von bewusst intendierter Humoristik? Monteverdis Vokalkompositionen *Scherzi musicali* werden selten als tatsächlich lustig empfunden. Sind die viel zitierten Zwischenskadenzen im *Don Quichotte* von Richard Strauss schon komisch, oder sind sie nur außergewöhnlich? Oder ist das Schlusskadenzcluster in Mozarts *Musikalischem Spaß* tatsächlich lustig oder zunächst einmal nur „shocking“?

Eben jene im Komischen inszenierten Schwellensituationen führen zurück zu Joachim Ritter, denn seine Entgrenzungstheorien fußen auf Theorien des Komischen, die das Abgründige, ja sogar die Selbstauflösung assoziieren. Zentral für Joachim Ritter ist der Ansatz von Henri Bergson, der ebenfalls die Dynamik des Komischen unterstreicht. Bergson aber unterscheidet sich von Ritter insofern, als er mit Nachdruck auf die demaskierende Eigenschaft des Lachens hinweist. Bergson unterstreicht das „Angriffige“ in der Komik sogar als „Ansatz zu einem Attentat auf das soziale Leben“⁴⁰. Ein Charakteristikum des Lachens bei Henri Bergson⁴¹ ist, ganz

³⁸ Siegfried Oechsle, *Beethovens eintöniger Humor*, in: Hartmut Hein u. Fabian Kolb (Hg.), *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, Laaber 2010, S. 187–198.

³⁹ Jacques Wildberger kommt in seinem „Versuch über Beethovens späte Streichquartette“ zu dem Ergebnis, „daß die ehemals durch ihre Homogenität die Gegensätze zusammenhaltende tiefere Schicht keine gesicherte Instanz mehr ist“, in: *Beethoven '70*, Frankfurt a.M. 1972, S. 42.

Weiterführende Überlegungen zu Beethovens *Achter* finden sich im Beitrag von Ute Jung-Kaiser in diesem Band.

⁴⁰ Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay*, Zürich 1972, S. 16.

anders als bei Ritter, ein dem Lachen innewohnender disharmonischer Charakter. Auch das Musikalisch-Komische beruht auf der bewussten Entgegnung einer ästhetischen Norm. Ziel ist die Irritation des Hörers durch Erzeugung eines komischen Effekts. Ein wichtiger Aspekt ist die inszenierte Unterbrechung des inhaltlichen und/oder formalen Fortgangs, wobei es in der Definition des Komischen immer der sensiblen Unterscheidung zwischen komischer Fallhöhe und dem tragischen Bruch bedarf. Die Voraussetzung für beide Extremsituationen ist das Vorhandensein eines Diskurses, der ästhetische Ideale formuliert, und vor dessen Folie sich die Normvarianten absetzen.

Entscheidend an Ritters Überlegungen zum Lachen ist, dass er den meist negativ konnotierten Lachanlass ins Positive wendet. Er versteht den Regelverstoß nicht als grundsätzliche Verneinung bestehender Ordnungen, sondern als Teil unserer Welt, ja sogar als ein „positiv das Dasein Bestimmendes“.⁴² In Frage gestellt wird, was als ernst und was als nichtig definiert wird, nicht aber unsere Lebensordnung. Im Gegenteil: der Witz ist ja deshalb zum Lachen, weil er auf etwas anspielt, das allgemeine Anerkennung erfährt.⁴³ Auch wenn mit dem Lachen „das Erhabene stürzt“ (nach Friedrich Theodor Vischer)⁴⁴, so bedeutet das Lachen, welches sich „an diesem Sturz entzündet“⁴⁵, nicht nur die Entthronung, sondern, so Ritter, auch „die Versöhnung des Niedrigen mit dem Hohen“⁴⁶. Auffallend ist zunächst, dass die lächerlichen Begebenheiten, über die gelacht wird, sich durchaus nicht durch Originalität auszeichnen. Im Gegenteil scheint es so, als sei der Auslöser einer komischen Situation sogar wiederholbar. Folgen wir der Argumentation Ritters, so ist nicht die Pointe wesentlich, sondern von Bedeutung ist die inszenierte Fallhöhe zwischen dem Erwarteten und dem unvorhersehbar Eintretenen. Das heißt, dass ein komischer Moment nicht isoliert, sondern im Kontext wirksam wird. Damit widerspiegelt der Anlass die

⁴¹ Vgl. hierzu den Beitrag von Claudia Breiffeld: Zur Vergleichbarkeit von sprachlichen und musikalischen Klangstrukturen: Henri Bergsons *Le rire* im vorliegenden Band.

⁴² Ritter (wie Anm. 1), S. 75.

⁴³ Als Fußnote sei an dieser Stelle auf Umberto Eco's *Der Name der Rose (Il nome della rosa)*, 1980) verwiesen, in dem die Aristotelische Abhandlung über die Komödie (es ist das zweite Buch der *Poetik*) zu den verbotenen Schriften zählt. Über das Lächerliche äußert sich Aristoteles wie folgt: „Das Lächerliche ist nämlich ein Fehler und eine Schande, aber eine solche, die nicht schmerzt und nicht ins Verderben bringt, so wie etwa ein lächerliches Gesicht häßlich ist und verzerrt, aber ohne Schmerz.“ In: Aristoteles, *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*, hg. v. Olof Gigon, Zürich u. a. 1950, S. 397. Die Gefahr der Selbstüberschätzung des Lachenden ist bei Ritter nicht thematisiert.

⁴⁴ Vergleiche Friedrich Theodor Vischer, *Ueber das Erhabene und Komische und andere Texte zur Philosophie des Schönen*, Stuttgart 1837, 158,1.

⁴⁵ Ritter (wie Anm. 1), S. 72.

⁴⁶ Ebda.

vom Subjekt empfundene eigene Begrenztheit. Durch das Lachen entlädt sich nicht nur die Pointe, sondern auch das Wissen um das eigene Defizitäre. Ritters Auffassung beruht auf der Überlegung, dass das Lachen mit der Sichtbarmachung von Begrenzung einhergeht: Die verständig-vernünftige Weltenordnung wird von Menschen interpretiert – und muss so beschränkt sein, wie der Mensch selbst es in seiner Unvollkommenheit immer ist.

Obschon Ritter das Komische als lebensbejahend auffasst, steht am Beginn seines Textes die Bemerkung, dass das Nachdenken über das Komische melancholisch mache. Bedenkenswert scheint mir noch, dass die Inszenierung tiefgründigen Humors wohl keinem so überzeugend gelingt wie dem Melancholiker.

Der strauchelnde Clown – Intendierter Dilettantismus als Möglichkeit musikalischen Humors

Maria Goeth

Abstract

Musikalischer Dilettantismus wird häufig mit spöttischem Lachen quittiert: Sei es über die erfolgreichen Interpretationsversuche von Laienorchestern, über fehlintonierende Musiker wie die Opernsängerin Florence Foster Jenkins oder die Kandidaten in den aktuellen Castingshows des Privatfernsehens. Von humortheoretischem Standpunkt aus lässt sich dieses Phänomen mit der Überlegenheitstheorie erklären, einem seit der Antike populären Ansatz, der Lachen stets aus einem Wertegefälle zwischen Lachendem und Belachtem erklärt.

Seit der Renaissance nutzen Komponisten intendierten Dilettantismus als Strategie der Humorkonstruktion in der Musik: von den bewussten Quintparallelen in den Renaissance-Villanellen Giovanni da Nolas über die zerstreuten Musiker in Haydns 60. Sinfonie bis zur Persiflage unfähiger Interpreten durch Kabarettisten wie Lorient. Wie der Clown, der vorgibt zu stolpern, eröffnet intendierter Dilettantismus einen Meta-Diskurs über Perfektion und Menschlichkeit.

Komponierte Imperfektion richtet sich stets gegen ein oder mehrere Zielobjekte – wie Interpreten, Komponisten, bestimmte Musikwerke oder Musikstile – und lässt sich danach klassifizieren.

Paul Hindemiths *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt* ist ein Musterbeispiel für komponierten Dilettantismus. Hindemith

manipuliert unterschiedlichste musikalische Elementarfaktoren, um die Wagnersche Vorlage humoristisch zu verfremden, und damit die Laienspielkultur zu parodieren.

Er torkelt. Er strauchelt. Mit seiner fehlproportionierten roten Knubbelnase und seinem ausgedünnten neonfarbenen Haar ringt er um Balance. Seine Gliedmaßen verknäueln sich in strukturlose Wirrnis. Von bauschenden Pluderhosen aufgeklumpte Beine, die in gewaltige, formlose Schuhe münden, emanzipieren sich von ihrem Träger, entwickeln ein bizarres, marionettenhaftes Eigenleben. Sein Fallen wird zum Sinnbild der Niederlage in einem humoristischen Kampf des vernunftbegabten Wesens mit der Natur, eines Sieges des Physisch-Animalischen über das Psychisch-Kontrollierte. Aber der Clown scheitert nicht, er ist nicht imperfekt, sondern repräsentiert das perfekte Abbild einer Imperfektion.

Musik mit ihrem nach Stilen, Epochen und Gattungen differenzierten Regelwerk sowie ihren kulturell standardisierten performativen Abläufen bietet viel Raum zur Imperfektion. Wie der Clown jeden Wimpernschlag seiner Choreographie des Chaos inszeniert, so spielen Komponisten spätestens seit der Renaissance mit intendierter Imperfektion. Der Hauptteil dieses Beitrages ist dem Einsatz von Dilettantismus als bewusster Strategie musikalischen Humors gewidmet – ein Phänomen, das bisher in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden hat. Dass zu diesem Zweck Werke unterschiedlichster epochaler Provenienz, Stilistik, Gattung, Dauer und Elaboriertheit gegenübergestellt werden, ist der Thematik geschuldet.

Um zu klären, unter welchen Umständen Imperfektion im Allgemeinen als humoristische Abweichung verstanden werden kann, soll zunächst ein Exkurs zum unintendierten Dilettantismus, zum musikalischen Scheitern im Alltag, unternommen werden.

1 Gelobte Degradation – Wohlige Überlegenheit im unintendierten Dilettantismus

Die frühesten überlieferten Humorthorien beurteilen Lachen allesamt als Resultat eines Werte-Missverhältnisses zwischen Lachendem und Belachtem, das auf dreierlei Arten erzeugt werden kann:

1. durch eine Aufwertung und damit Höherstellung des Lachenden;
2. umgekehrt durch eine Abwertung und damit Erniedrigung des Belachten;
3. durch einen doppelläufigen Prozess in beide Richtungen.

Humor ist demnach immer ein ‚Lachen über‘; ein Lachen, das Elemente von Hohn und Spott enthält. Die einzelnen Ausprägungen dieses Ansatzes werden in der Humorforschung unter dem Begriff der Überlegenheits- oder Degradationstheorie¹ subsumiert.

Bereits Platon vertritt diesen Gedanken in einem fiktiven Dialog zwischen Sokrates und Protarchos: Lustvoll könne man über ein Übel bei Freunden lachen – eine Komponente des Neids sei dabei omnipräsent.² Platons Schüler Aristoteles betrachtet das Lächerliche als einen „mit Häßlichkeit verbundene[n] Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“.³ Trotz des entschärfenden Nachsatzes ist auch bei Aristoteles ein gewisses Aggressionsmoment offenkundig. Bis in die Neuzeit verfolgen prominente Theoretiker – so etwa Thomas Hobbes⁴, Alexander Bain oder Max Dessoir – diesen Ansatz weiter. Letzterer formuliert 1923:

Die letzte Stätte des Häßlichen liegt beim Komischen. Insofern Häßlichkeit eine Abweichung von der Norm bedeutet, kann sie unter gewissen Umständen in Komik umschlagen.⁵

Mag die Überlegenheitstheorie als alleiniger Erklärungsansatz für alle Phänomene des Humors auch überholt sein – es sei hier auf die Bedeutung beispielsweise der Inkongruenz⁶- oder Entspannungstheorie⁷ sowie moderner, insbesondere psychologischer, neurologischer und linguistischer Ansätze hingewiesen⁸ – für den Humor durch musikalischen Dilettantismus erweist sie sich als durchaus fruchtbar, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

¹ Vgl. bspw. Arthur Koestler, *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*, Bern und München 1966. S. 45. Dort findet sich auch ein kompakter Überblick über einige wichtige Vertreter der Überlegenheitstheorien.

² Platon: *Philebos*, übersetzt und kommentiert von Dorothea Frede, Göttingen 1997, S. 64 f.

³ Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982. S. 17.

⁴ „Ich darf daher den Schluß ziehen, daß die Lachlust nur ein plötzlich auftauchender Stolz ist, der sich unmittelbar aus der Vorstellung irgendeiner Überlegenheit unserer eigenen Persönlichkeit im Vergleich mit den Schwächen der anderen oder solchen, die wir früher selbst besaßen, ergibt; [...]“ Thomas Hobbes, *Naturrecht und allgemeines Staatsrecht in den Anfangsgründen*, Darmstadt 1983, S. 72.

⁵ Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1923, S. 160.

⁶ Die Inkongruenztheorie erklärt Humor aus einem Missverhältnis zwischen Erwartetem und tatsächlich eintretendem Ereignis.

⁷ Bei der Entspannungstheorie steht der Humorempfänger im Vordergrund. Er durchläuft einen Prozess von innerer Anspannung zu Entspannung.

⁸ Eine hinreichende Einführung in die Humorthorie kann im Umfang dieses Artikels leider nicht geleistet werden. Als Einstieg sei verwiesen auf: Victor Raskin (Hg.), *Primer of Humor Research*, Berlin 2008, auf die aktuellen Publikationen der *International Society for Humor Studies*, insbes. die seit 1988 vierteljährlich erscheinende Zeitschrift *HUMOR. International Journal of Humor Research*.

Von „Originalität durch Unfähigkeit“⁹ spricht der US-amerikanische Komponist Peter Schickele im Zusammenhang mit seiner Kunstfigur P. D. Q. Bach, dem fiktiven Sohn Johann Sebastian Bachs, unter dessen Namen Schickele etliche Kompositionen veröffentlicht und dessen „Biografie“ er verfasst¹⁰. Tatsächlich scheint sich in der Musik eine Art Ästhetik des Hässlichen im Sinne des Dessoirschen Komikbegriffs¹¹ entfalten zu können, ein kurioser unfreiwilliger Erfindungsreichtum durch Mangel. Besonders augenscheinlich wird dies im Zusammenhang mit misslungener musikalischer Interpretation.

Für mehr als 75 Länder wurde das aus Großbritannien stammende *Pop Idols*-Format adaptiert, unter dessen Lizenz auch die seit 2002 von RTL ausgestrahlte Sendung *Deutschland sucht den Superstar* fällt. Bemerkenswert dabei ist, dass neben Auswahl und Förderung der ‚besten‘ Sänger, die Zurschaustellung auffallend dilettantischen Stimmgebrauchs enormen Raum innerhalb jeder Staffel einnimmt. Etwa 5,2 Millionen Zuschauer¹² sahen 2013 die erste Folge von *Deutschland sucht den Superstar*, die sich zur Hälfte besonders ausgezeichneten, zur Hälfte ausgesprochen dilettantischen Kandidaten widmet. Auch auf Tonträgern und Internet-Videos verbreiten sich die Beispiele musikalisch-interpretatorischen Versagens in rasanter Geschwindigkeit.

Als Ikone der interpretatorischen „Originalität durch Unfähigkeit“ gilt die reiche amerikanische Industriellentochter Florence Foster Jenkins. Im Alter von 76 Jahren gibt sie 1944 ein Aufsehen erregendes Konzert in der New Yorker Carnegie Hall – es ist Wochen im Voraus ausverkauft. Dabei ist es nicht die Makellosigkeit, insbesondere ihrer Interpretation der Koloraturarie der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte*, die Foster Jenkins zu Weltruhm verhilft, sondern ihr frappierendes sängerisches Unvermögen. Bis heute verkaufen sich die CDs des Mitschnitts gut, so etwa bei Sony unter dem Titel *The Glory (????) of the Human Voice*¹³ und bei Naxos unter

⁹ „originality through incompetence“. Peter Schickele, *The Definite Biography of P.D.Q. Bach*, New York 1976, S. 4.

¹⁰ Ebda.

¹¹ Auch Theodor W. Adorno betrachtet das Hässliche als ein „qualitativ Neues“ und attestiert der Kunst die Kraft, das „ihr Konträre zu bergen“, In: ders., *Ästhetische Theorie* (hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann), Frankfurt a. M. 1970, S. 75 und 80. Adornos umfassende Theorie müsste allerdings in einer ausführlicheren Betrachtung mit Humor in Verbindung gesetzt werden.

¹² Rating-Report der agf (Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung): *Fernsehzuschauerforschung in Deutschland. Basisinformationen Fernschnutzung. 01. Kalenderwoche 2013, 31.12.2012–06.01.2013*, S. 127.

¹³ Florence Foster Jenkins, *The Glory (????) of the Human Voice*, RCA Gold Seal (Sony Music) B000026OGW, 1992.

*Murder on the High Cs*¹⁴. Weit über eine Million Mal wurden die verschiedenen Video-Versionen der Arie auf dem Internetportal Youtube angeklickt¹⁵.

Spätestens seit Erfindung des Tonträgers wird die Verbreitung dilettantischer musikalischer Interpretationen also zum Massenphänomen. Eine humoristische Wirkung attestieren dem mangelhaften Spiel aber auch Autoren anderer Jahrhunderte. So schreibt etwa A. Schütz 1892 in der *Neuen Musik-Zeitung*:

Komik, so scheint es, kann nur entstehen, wenn im Widerspruch mit dem Ernst der Sache bei einer Musikaufführung eine Störung oder ein Mißgriff passiert, wenn etwa der Paukenschläger, im Takte sich verzählend, in ein zartes pp mit ein paar gewaltigen Schlägen hineinwettert, oder einem Hornisten bei einem schmelzenden Adagio con espresione unversehens ein polizeiwidriger Ton entschlüpft u. dgl.¹⁶

Die Überlegenheitstheorie kann das Lachen über dieses musikalische Versagen erklären: Es ist nicht oder nicht nur das Klangereignis an sich, das humoristisch wirkt, sondern das dahinterstehende Unvermögen. Der Interpret degradiert sich durch seinen Dilettantismus, während der Zuhörer gleichzeitig aufgewertet wird. Sein Lachen enthält einen Anteil von Aggression, von Hohn und Spott. Die von Platon beschworene Neid-Komponente offenbart sich in dem Traum vieler Zuhörer und Zuseher, selbst eine glamouröse Musikerkarriere beginnen zu wollen. Das präsentierte Scheitern macht das eigene Unvermögen leichter erträglich. In die Häme mischt sich ein universelles Lachen, ein Lachen über das irdische Versagen an sich, das Urmenschliche: das Verfehlen der Perfektion.

Darüber hinaus kollidiert das tatsächliche Hörereignis mit dem vom Rezipienten antizipierten Wohlklang. Es verhält sich zu ihm inkongruent. Humortheoretiker wie Immanuel Kant, Jean Paul und Arthur Schopenhauer oder Persönlichkeiten, die deren Ästhetik auf die Musik zu übertragen versuchten, wie beispielsweise Leonard Bernstein¹⁷, sehen den Ursprung allen Humors in solchen Missverhältnissen zwischen erwarteten und tatsächlich eintretenden Ereignissen.

¹⁴ Dies., *Murder on the High Cs*, Naxos Jazz B0000AE7AO, 2003.

¹⁵ www.youtube.de, Oktober 2013.

¹⁶ A. Schütz, *Der Humor in der Musik*, in: *Neue Musik-Zeitung*, Illustriertes Familienblatt. 13. Jg., Stuttgart und Leipzig 1892, S. 219.

¹⁷ In der Fernsehaufzeichnung seines Young People's Concert *Humor in Music* aus der New Yorker Carnegie Hall erklärt Bernstein mehrfach humoristische musikalische Vorgänge mit dem Begriff der „incongruity“. Parallel zum eindringlich von Bernstein gesprochenen Ausdruck, wird das Wort sogar vier Mal eingeblendet, und zwar bei den Filmminuten 5:15, 5:44, 8:17 und 20:30. Dazu: Leonard Bernstein (Dirigent und Moderator), *Young People's Concert. Humor in Music*, Video der CBS Fernseh-Konzertübertragung vom 28.2.1959 aus der New Yorker Carnegie Hall. Sony Classical 01-048324-81, 1990 u. 1993.

Unintendierter musikalischer Dilettantismus kann also humoristisch wirken, wobei eine Vielzahl von Rezeptionsfaktoren im Einzelfall darüber entscheiden, ob nicht andere Emotionen wie Ärger, Wut, Scham, Mitleid oder Gleichgültigkeit die komische Wirkung verdrängen. So wird ein ahnungsloser Hörer, der für ein Rezital klassischer Musik großen Aufwand in Kauf nimmt, wenig amüsiert sein, sollte jemand wie Foster Jenkins auftreten. Umgekehrt wird dem Versagen in einem Schülerkonzert seitens der eigenen Verwandtschaft eher mit Gutmütigkeit, milder Scham oder Mitleid begegnet werden als mit offenem Gelächter, während Dilettantismus eines vielgerühmten Virtuosen auf Ärger oder Unverständnis stoßen wird. Die Grenzen zwischen diesen potenziellen Emotionen sind unscharf und abhängig vom individuellen Humorverständnis des einzelnen Rezipienten.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Trifft unintendierter musikalischer Dilettantismus auf eine bestimmte Konfiguration des Rezipienten, kann für ihn eine humoristische Wirkung entstehen. Dieser Effekt lässt sich einerseits mit der Überlegenheitstheorie erklären, die ein abruptes Wertegefälle zwischen Lachendem und Belachten einfordert, andererseits mit der Inkongruenztheorie, derzufolge das Gehörte in humoristischer Weise vom Erwarteten abweicht.

2 Die Perfektion der Imperfektion – Intendierter Dilettantismus

Im absichtsvollen Spiel mit der Imperfektion – sei es die einer Einzelperson oder einer Gruppe – wird der Komponist gleichsam zum Schöpfer des strauchelnden Clowns, dem perfekten Imitator des Imperfekten. Er steigt aus der Sphäre menschlicher Unvollkommenheit auf eine Metaebene ihrer Betrachtung und Inszenierung. Zu einem gewissen Grad löst er sich damit selbst aus ihrer Knechtschaft.

Ob im Übrigen die bewusste Imitation von Fehlerhaftigkeit humoristischer aufzufassen ist als unintendierter Dilettantismus, ist schwer zu entscheiden. Wird über den strauchelnden Clown herzhafter gelacht als über den Passanten, der eine Unebenheit im Asphalt übersieht und rücklings zu Boden stürzt? Ist der Verspieler des ersten Hornisten eines renommierten Orchesters komischer als sein auskomponiertes Pendant in Mozarts Sextett für Streicher und Hörner *Ein musikalischer Spaß*? Drei Komponenten sprechen für den intendierten Dilettantismus:

1. *Harmlosigkeit*: Intendierter Dilettantismus ist ad definitionem planvoll und inszeniert. Korrekt durchgeführt kommt niemand dabei zu Schaden;
2. *Spiel*: Intendierter Dilettantismus ist ein bewusstes Spiel mit Imperfektion. Das Spielerische steht von Natur aus dem Humoristischen nahe;
3. *Intellektualität*: Der Meta-Position, die der Komponist oder Interpret einnimmt, um intentionalen Dilettantismus hervorzubringen, ist ein Moment

der Intellektualität, der geistvollen Anspielung immanent. Ihr kann ein gewisser Eigenwert zugesprochen werden.

Andererseits spricht gerade der Aspekt der *Harmlosigkeit* gegen den strategischen Einsatz von Stümperhaftigkeit. Harmlosigkeit befriedigt nicht das von der Überlegenheitstheorie geforderte Werte-Gefälle zwischen Lachendem und Belachtem. Komponist und Interpret von intendiertem musikalischen Dilettantismus agieren auf Augenhöhe mit dem Rezipienten. Hohn und Spott werden in eine andere Richtung navigiert, und die Überlegenheitskomponente erfährt eine Verlagerung: Der Rezipient lacht nicht über den Komponisten oder den Interpreten. Er lacht *mit* ihnen über den Dilettantismus von Komponisten oder Interpreten im Allgemeinen.

In drei Schritten soll sich im Folgenden dem Phänomen der Humorstrategie durch bewussten, i. e. auskomponierten, Dilettantismus genähert werden:

1. in einer kurzen historischen Betrachtung;
2. im Versuch einer Klassifizierung, insbesondere nach Zielscheiben dieser Humorstrategie;
3. in einer konkreten Fallstudie, namentlich dem Streichquartett *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt*¹⁸ von Paul Hindemith.

3 Die Omnipräsenz des strauchelnden Clowns – Musikalischer Dilettantismus als epochenübergreifendes Phänomen

Die Beständigkeit, mit der intendierter musikalischer Dilettantismus als Strategie der Humorkonstruktion spätestens seit der Renaissance eingesetzt wird, ist bemerkenswert. Alfred Einstein findet sowohl in den Villanellen als auch der italienischen Liedproduktion des 16. Jahrhunderts bereits eine „mannigfache[n] Tendenz zur Selbstverhöhnung“¹⁹ mittels Satzregelverstößen – insbesondere dem spielerischen Gebrauch ‚verbotener‘ Quintparallelen. Auch Willi Reich beobachtet im Zusammenhang mit großen Komponisten der beginnenden Neuzeit wie Orlando di Lasso eine Strategie, „die gelehrte Kunst durch absichtliche Anbringung von Satzfehlern (parallele Quinten z. B.) zu verspotten.“²⁰

¹⁸ Der lange Werktitel wird im Folgenden zu *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“* abgekürzt.

¹⁹ Alfred Einstein, *Die Parodie in der Villanella*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2. Jg., Leipzig 1919/20, S. 212.

²⁰ Willi Reich, *Humor in der Musik*, in: Gottfried Schmid (Hg.), *Musica Aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage*, Bd. 1, Zürich 1948, S. 180.

Beispielsweise weckt Giovanni Domenico da Nola in seiner Villanella *Madonna voi me fare una camisa* („Maria, machst du mir ein Hemd“) große Erwartungen – um sie dann humoristisch in eine Banalität verpuffen zu lassen: Der Bittsteller wünscht sich „ein Hemd“. Dazu ertönen Quintparallelen, die die Schlichtheit des Wunsches heiter untermauern.²¹ Auch in späteren Jahrhunderten wird der bewusste Einsatz ‚verbotener‘ Parallelen immer wieder als humoristisches Symbol für Schlichtheit, Stümperhaftigkeit oder Heuchelei herangezogen: So etwa im sechsten Satz von Georg Philipp Telemanns *Ouvertüre TWV 55:F11*, namentlich *Der Alsterschäfer Dorfmusik*, oder der alles andere als professionellen Schauspielaufführung der Handwerkertruppe in Felix Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik zum *Sommer-nachtstraum*, wo im *Marcia funebre* Klarinette und Fagott in unfachmännischen Quintparallelen geführt werden, bis hin zum zweiten Satz von Dmitri Schostakowitschs *Fünfter Symphonie*, in der offene Quint- und Oktavparallelen in der Harfe (ab Takt 57) sich in ein groteskes Bacchanal musikalischer Belanglosigkeiten eingliedern.

Ein frühes, sehr subtiles Beispiel für Humor durch Dilettantismus sieht Klaus Pietschmann in dem Madrigal *Noi v'habbiam donne*, das Anton Francesco Doni in seinen 1544 in Venedig veröffentlichten *Dialogo della musica* aufnimmt und das möglicherweise sogar von ihm selbst stammt:

Das Stück ist von bemerkenswert schlechter Qualität, die durch die direkte Gegenüberstellung zweier kunstvoller Parabosco-Madrigale umso eklatanter hervortritt – offenkundig eine selbstironische Pointe des musikalisch erklärtermaßen unverständigen Doni, die sich freilich nur dem musikalisch einigermaßen Gebildeten erschließt.²²

Im 17. Jahrhundert schreiben Komponisten wie Heinrich Ignaz Franz Biber oder Domenico Scarlatti die Tradition kunstvoll-intendierten Unvermögens fort: Ersterer lässt im zweiten Satz seiner Sonate *Battalia* [sic] hörbar betrunkene Soldaten in einer ohrenbetäubenden Kakophonie durcheinandergrölen: Er überlagert dabei in Quodlibet-Manier verschiedene damals populäre Melodien. Der Satz trägt den anschaulichen Titel *Die liederliche Gsellschaft von allerley Humor*. Letzterer soll das kuriose Motiv seiner *Fuge für Cembalo g-Moll*, besser bekannt als „Katzenfuge“, tatsächlich

²¹ Vgl. Einstein (wie Anm. 19), S. 222.

²² Klaus Pietschmann, *Konzepte musikalischer Komik im 16. Jahrhundert*, in: Hartmut Hein u.a. (Hg.), *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, Laaber 2010, S. 64.

von seiner Hauskatze Pulcinella übernommen haben: Sie habe es bei einem Spaziergang über die Klaviatur erfunden.²³

Im 18. Jahrhundert entstehen die bis heute populärsten Werke humoristischen Dilettantismus. Mit seinem *Musikalischen Spaß* schafft Wolfgang Amadeus Mozart ein mustergültiges Kompendium verbreiteter Kompositionsfehler und gängiger ‚Verspieler‘ der Interpreten: Diskontinuierliche Melodieführung, sinnwidrige Lagenwechsel, Modulationsfehler, zusammenhanglose Motive, ein hohler Katalog standardisierter Begleitfiguren, auskomponierte musikalische Stagnation, holpernde Metrik, abrupte Dynamikwechsel, unmotivierter Einsatz drastischer musikalischer Stilmittel wie Triller oder Kadenzen bis hin zu besonders plakativen ‚Fehlgriffen‘ wie dem Horn-Kiekser im 16. Takt des *Menuetts* – dazu auch noch *dolce* geblasen: Der erste Hornist hat sich scheinbar vom 13. Naturton übertölpeln lassen und intoniert *as* statt *a*.²⁴

Joseph Haydn treibt im Finale seiner *60. Sinfonie* ein bemerkenswert raffiniertes Spiel mit dem vermeintlichen Unvermögen der Interpreten. Nach 16 energiegeladenen *Prestissimo*-Takten kommt das musikalische Geschehen unverhofft in einer zweitaktigen Generalpause zum Erliegen. In den folgenden zwölf Takten stimmen die Violinisten ihre Instrumente plötzlich von *f* nach *g* um – es scheint, als hätten die Musiker zu stimmen vergessen und würden dies nun mitten im Stück nachholen. Als wäre nichts gewesen, nehmen sie ihr Spiel danach ungerührt wieder auf. Dieser Scherz verlieh der Sinfonie ihren Beinamen „Il distratto“, der Zerstreute. Durch den Kontext wird in diesem Fall die Intentionalität des Schabernacks besonders betont, haben die Musiker doch in der Regel zuvor bereits drei Sätze in tadelloser Stimmung zu Gehör gebracht.

Auch im 19. Jahrhundert wird absichtsvoll gestrauchelt. Der legendäre ‚falsche‘ Horneinsatz in Beethovens *dritter Sinfonie*, der „Sinfonia eroica“ – im ersten Satz setzen die Hörner mit dem *Es*-Dur der Reprise zwei Takte zu früh ein –, bewegt sich irgendwo zwischen dem brillanten Beethovenschen Humor und einem genialischen Spiel mit formaler Überlagerung und Verschleierung. Er markiert die Grenzlinie zwischen einer bewussten Inszenierung von Regelwidrigkeit als humoristische Reminiszenz menschlicher Unvollkommenheit einerseits und einer zielgerichteten Missachtung herkömmlicher Satzregeln zur Schaffung einer neuen, richtungsweisenden musikalischen Sprache andererseits.

²³ Enrique Alberto Arias, *Comedy in Music. A Historical Bibliographical Resource Guide*, Westport und London 2001, S. 52.

²⁴ Für eine detaillierte Betrachtung der einzelnen kompositorisch-humoristischen Mittel im *Musikalischen Spaß* sei insbesondere verwiesen auf: Laurie-Jeanne Lister, *Humor as a Concept in Music*, Wien 1994.

Wieder eindeutig humoristischer malträtieren die Schildkröten in Camille Saint-Saëns' *Carneval des animaux* Jacques Offenbachs berühmten „Cancan“ – eigentlich der *Galop infernal* aus der Operette *Orpheus in der Unterwelt*. Nicht nur schleppen sie sich etwa fünf Mal so langsam wie das Original voran, sie ‚patzen‘ auch: So steht in T. 12 *a* gegen *gis*, in T. 16 *g* gegen *fis*.

Im 20. Jahrhundert sind insbesondere zwei Tendenzen zu beobachten:

1. Der Dilettantismus-Begriff wird zu einem der Kampfbegriffe in der Polemik um die Strömungen der Avantgarde.
2. Die Strategie des intendierten musikalischen Dilettantismus wird in den Bereichen Kabarett und Comedy populär.

Was die Polemisierung betrifft, so spricht 1919 die *Neue Zeitschrift für Musik* in Zusammenhang mit der Uraufführung der *Sinfonie aggregat* von Jefim Golyscheff beispielsweise vom „frechste[n] Dilletantismus [sic], der sich je in die Berliner Konzertsäle gewagt hat“, während die *Allgemeine Musikzeitung* von einem „halb tölpelhaften, halb blödsinnigen Gewinsel“ und der *Berliner Börsen-Courier* vom „blöden Gestammel eines durch unverdauten Futurismus anscheinend tobsüchtig gewordenen tonsetzerischen Analphabeten“²⁵ spricht. Mehr noch als in anderen Jahrhunderten sind die Kritiker geneigt, neuartige musikalische Gedanken mit dem Vorwurf eines unintendierten Unvermögens zu torpedieren.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entdecken Kabarettisten, Unterhaltungskünstler und Komponisten satirisch-grotesker Lieder die Strategie des humoristischen Spiels mit intendiertem Dilettantismus für sich: Georg Kreisler unterstützt in seinem Lied *Der Musikkritiker* tonmalerisch den Satzteil „weil ich unmusikalisch bin“ mit unsauber intonierten Tönen. Lorient lässt seinen *Kunstpfeifer* nur laue, undifferenzierte und recht Atemluft-haltige Laute hervorbringen. Im *Königsjodler* zelebriert der niederbayerische Sänger Fredl Fesl bewusste Fehl-Intonation, während er von seinem Publikum die „nötige königliche Andacht“²⁶ einfordert. Bereits weit über 4,5 Millionen Klicks im Internet erzielte der neuseeländische Comedian Matt Mulholland mit seiner beinahe schmerzhaft fehlerhaften Blockflöteninterpretation des Filmmusik-Klassikers *My Heart Will Go On*²⁷, und der Unterhaltungskünstler Helge Schneider setzt in seinen humoristischen Liedern²⁸ sogar ganz auf die Prinzipien von

²⁵ Alle zitiert nach: Jeanpaul Goergen, *Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden*, in: Gottfried Eberle (Hg.), *Erwin Schulhoff*. Die Referate des Kolloquiums in Köln am 7.10.1991. Kölner Gesellschaft für Neue Musik und Musica Reanimata, Hamburg 1993, S. 57.

²⁶ Vgl. bspw. das folgende Online-Video: <http://www.youtube.com/watch?v=PsLGM3Wzy7o>, Oktober 2013.

²⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=X2WH8mHJnhM>, Oktober 2013.

²⁸ Schneider tritt auch als seriöser Jazzmusiker auf.

Reduktion, Schlichtheit (bis hin zum absoluten Nonsens) und inszeniertem Unvermögen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Intendierter Dilettantismus tritt spätestens seit der Renaissance durchgehend als strategisches Mittel musikalischer Humorkonstruktion in Erscheinung. So heterogen die Werke dabei im Einzelnen auch sein mögen, sie eint das absichtsvolle Spiel mit der Imperfektion. Natürlich sind die Werke immer vor dem Hintergrund ihrer Entstehung und dem jeweiligen epochalen Empfinden für ‚das Perfekte‘ und ‚das Imperfekte‘ zu betrachten. Auch dieser unterliegt einem historischen Wandel.

4 Opfer des Spotts – Versuch einer Klassifizierung des intendierten musikalischen Dilettantismus anhand seiner Zielobjekte

Da Nola mit seiner musikalischen Bekräftigung einer nichtigen Aussage; Mendelssohn, der die Unfähigkeit der Handwerkertruppe veranschaulicht; Mozart mit seinem Affront gegen unfähige Komponisten und die Laienspielkultur; Schostakowitsch mit seiner großen politischen Dimension und die zeitgenössischen Kabarettisten mit ihren Spitzen gegen althergebrachte Wertestrukturen und unhinterfragte Hierarchien: Wenngleich sich die Werke intendierten Dilettantismus in ihrer *technischen* Bauart ähneln – stets wird das jeweilige epochale Perfektionsempfinden durch Missachtung oder Fehlinterpretation seiner Regeln untergraben und gängige Spielfehler akkumuliert – so unterschiedlich ist ihre Intention. Intendierter Dilettantismus hat stets ein ‚Opfer‘. Spott verlangt immer auch ein Ziel dieses Spotts.

Für den Versuch einer Taxonomie des musikalischen Dilettantismus bietet sich so eine Orientierung an dessen Zielobjekten an. Im Englischen wird für diese Objekte der plastische und leider nicht direkt übersetzbare Begriff „target“ verwendet. Musikalischer Dilettantismus richtet sich in der Regel gegen eines oder mehrere der folgenden sechs Zielobjekte: die Interpreten (1), die Komponisten (2), ein bestimmtes Musikwerk (3), einen bestimmten Musikstil oder eine musikalische Gattung (4), in der Vokalmusik ein virtueller Charakter wie ein lyrisches Ich oder eine Musiktheaterfigur (5) oder eine real existierende Einzelperson in einem musikalischen ‚Privatwitz‘ (6). Die Zielgruppen werden im Folgenden kurz vorgestellt.

4.1 Unfähige Interpreten

Ein Konvolut gängiger musikalischer Spielfehler ergibt sich bereits aus den Instrumenteneigenschaften: instrumentenspezifisch heikle Lagen, schwierig zu realisieren-

de Spitzentöne, unergonomische Griffe, Flageolett, die natürlichen Grenzen von Finger-Geläufigkeit und Dauer eines Atemzugs etc. Insbesondere in den Extrembereichen eines Instruments stoßen (Laien)Musiker schnell an ihre Grenzen – typische Spielfehler sind Hörern, die mit dem jeweiligen Instrument auch nur entfernt vertraut sind, in der Regel geläufig. Kokettiert ein Komponist bewusst mit diesen Spielfehlern, so dürfen dilettantische Interpreten als Zielscheibe seiner Humorstrategie angenommen werden.

Selbstverständlich ändern sich Standard-Spielfehler mit der technischen Weiterentwicklung der Klangerzeuger. Für einen Hörer aus der Zeit der Naturhörner dürfte der beschriebene Horn-,Kiekser‘ in Mozarts *Ein musikalischer Spaß* verständlicher sein als für einen Rezipienten, der weitgehend mit der erleichterten Spieltechnik des Ventilhorns vertraut ist. Haydns *Distratto-Sinfonie* richtet sich ebenfalls gegen unfähige Interpreten – auch wenn es in der Realität äußerst selten sein dürfte, dass die Spieler das Stimmen vergessen oder sich ihre Instrumente während des Spiels so massiv verstimmen.

4.2 Talentlose Komponisten

Bewusst dilettantische Satzfehler wie die genannten Stimmführungsfehler von da Nola bis Schostakowitsch haben in erster Linie talentlose Komponisten im Blick. Neben Satzfehlern kann es andererseits aber auch die überexakte Einhaltung von Regeln sein, die einen ‚schlechten‘ Komponisten auszeichnet. Kompositorische Genialität ist stets eine perfekte Mischung von Regel-Konformität und geistvoller Regel-Abweichung. Verharrt ein Komponist ausschließlich innerhalb des Regelwerks seiner Zeit, erstickt jede Kreativität, verbleibt ein seelenloses musikalisches Normgerippe. – Dergleichen findet sich beispielsweise im *Paedagogus*-Teil von Erik Saties *Véritables Préludes flasques* („Wahrhaft schlaffe Präludien“): Gebärden sich die Präludien sonst auch gar nicht so „schlaff“ wie der Titel verheißen mag, werden dem Pädagogen zwei im Kontrast dazu simpel anmutende Achtelgruppen zugeordnet. Übrigens tragen die Präludien den Untertitel „pour un chien“, einem Hund gewidmet.

4.3 Werkparodie durch Dilettantismus

Oft werden zur Strategie des intendierten Dilettantismus ein oder mehrere bekannte präexistente musikalische Werke herangezogen, die bewusst dilettantisch manipuliert werden. In der Regel stammen diese von anderen Komponisten, aber auch Selbstparodien sind möglich. Dieses Vorgehen kann einerseits als Prononcierungs-Verfahren verstanden werden. So wird der *ritardando*-Effekt in Camille Saint-Saëns‘

Schildkröten-Cancan oder die Fehlerhaftigkeit von Matt Mulhollands *My Heart Will Go On*-Interpretation durch die Kenntnis der Vorlagen noch augenscheinlicher.

Andererseits darf die Wahl eines Werks für intendierten Dilettantismus als geistvoll angenommen werden. Popularität ist dabei ein zentrales Kriterium. Darüber hinaus ist die dilettantische Transformation einer elaborierten Vorlage stets auch eine Form der Werkparodie. „Werkparodie“ soll hier in einem sprachwissenschaftlichen Sinn verstanden sein, nach der Parodietheorie von Deborah F. Rossen-Knill und Richard Henry²⁹, deren „model of verbal parody“ sich weitgehend problemlos auf die Musik applizieren lässt. Vier zentrale und interagierende Merkmale sind es, die nach Rossen-Knill und Henry *Parodie* definieren:

1. eine intendierte Wiedergabe des Parodieobjekts, also dessen gezielte Umformung;
2. eine bewusste Zur-Schau-Stellung dieser Umformung, bei der betont wird, dass die Parodie willentlich ist;
3. ein kritischer Akt, der gegenüber dem Parodieobjekt stets ein abwertender ist, dessen Bandbreite aber zwischen gutmütiger Hänselei und böswilliger Verachtung variiert – ganz nach Verhältnis des Parodierenden zum Parodierten;
4. ein komischer Akt, der in der Regel durch Inkongruenz provoziert wird.

4.4 Stil- und Gattungsparodie durch Dilettantismus

Statt eines konkreten musikalischen Werks kann intendierter musikalischer Dilettantismus auch allgemeiner gegen einen Stil, eine musikalische Gattung oder Form gerichtet sein. Wie Popularität in der Werkparodie, ist besondere Prägnanz eines Stils oder einer Gattung dabei von Vorteil. Während ein Walzer sich oft bereits nach einem einzelnen Takt als solcher identifizieren lässt, gestalten sich freie Formen wie Fantasie oder Rhapsodie durch ihren Mangel an dilettantisch transformierbarem Regelwerk als schwer parodierbar. Je klarer und fasslicher also die Regeln innerhalb einer Gattung oder eines Stils, desto leichter ihre ‚verschlechternde‘ Manipulation. Einen besonderen Reiz üben zudem stark konnotierte Stile und Gattungen aus, da ihre Parodie regelrecht über sie selbst ‚hinausgreift‘, das heißt, die ihnen verbundenen Assoziationsfelder mit berührt. So kann etwa in einer Parodie eines klassischen Streichquartetts die ganze Sphäre illustrierter Kunstmusik mitpersifliert werden, in der Parodie eines Marsches das komplette Universum von soldatischem Alltag, von Kriegsfreude und Kriegsleid.

²⁹ Deborah Rossen-Knill u. Richard Henry, *The pragmatics of verbal parody*, in: *Journal of Pragmatics* 27 (1997), S. 719–752.

Vor dem Hintergrund dieser beiden Kriterien – namentlich leicht verständlicher Regeln und konnotativer Aufladung – erstaunt es wenig, dass insbesondere Parodien von Tanz- und Marschmusik stark in der Musikgeschichte repräsentiert sind. Hindemiths Streichquartett *Minimax. Repertorium für Militärmusik* von 1923 zählt ebenso dazu wie Maurizio Kagels *Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen*, ursprünglich die Zwischenmusiken zu seinem 1978/79 entstandenen Hörspiel *Der Tribun* – beides veritable Parodien von Militärmusik, deren zentrale Strategie Dilettantismus ist.

4.5 Dilettantismus in der Vokalmusik: Humorvolle Lautmalerei und spöttische Enttarnung

In der Vokalmusik kann intendierter Dilettantismus in Interaktion mit dem Gesagten treten. Zwei Mittel der Humorkonstruktion sind dabei gängig: Einmal die exakte Dopplung des Textinhaltes; zum Anderen ein Widerspruch zum Textinhalt, der das lyrische Ich humoristisch einer Übertreibung oder Lüge überführt. Da Nolas *Madonna voi me fare ...* folgt ersterem Prinzip: Schon die verhältnismäßig nichtige Bitte um ein neues Hemd wirkt im Verhältnis zur auratischen Mutter Gottes humoristisch inkongruent. In einer Art *Mickey-Mousing*-Effekt³⁰, wie er vom Kino bekannt ist, doppelte die plumpen Quintparallelen den Witz dieser Aussage lautmalersich. Dilettantismus in der Musik vermag also verbal behauptete Schlichtheit oder Unfähigkeit zu bekräftigen.

Vielleicht noch interessanter ist der gegenläufige Ansatz: Die Musik kann dem Textinhalt zuwider laufen. Der Humor generiert sich dabei aus einer Diskrepanz zwischen Text und Musik. Dieses Mittel findet insbesondere bei Figuren des Musiktheaters Verwendung, deren Arroganz oder Selbstüberschätzung herausgestellt werden soll. In der Arie *O sancta justitia!* aus Albert Lortzings *Zar und Zimmermann* schwelgt der selbstverliebte Bürgermeister van Bett in Eigenlob – man denke nur an den Refrain „O, ich bin klug und weise, und mich betrügt man nicht“. Die Musik bekräftigt diese Behauptungen aber nicht etwa mit heldenhaften Pauken und Trompeten, sondern meldet mit flüsternden Streichern in ausgedünntem Satz ihre Zweifel an³¹. Auch die „schwächliche[n] Holzbläuserschnörkel“³² bei den Worten „ich bin *ad*

³⁰ In der Filmwissenschaft bezeichnet *Mickey-Mousing* die exakte Dopplung zwischen Bildebene und Musik. Dabei wird beispielsweise das Heruntergehen auf einer Treppe mit einer Tonleiter abwärts unterlegt. Dazu Ira Konigsberg, *The Complete Film Dictionary*, New York u. Scarborough 1987, S. 210.

³¹ Vgl. a. Robert Butschek, *Die musikalischen Ausdrucksmittel des Komischen in den Opern Albert Lortzings*, Wien 1938, S. 88.

³² Ebda., S. 200.

speciem ein ganzer Mann“ lassen an der Wahrheit des Gesagten zweifeln. In einem bizarren Duett mit dem Solo-Fagott verstrickt van Bett sich schließlich in stümperhaften musikalischen Wendungen. Auf den Malapropismus³³ „ich bin ganz net(to)“ (statt: „ich bin ganz nett“) führt ihn eine Koloratur schließlich Richtung tiefes *F*. Unfähig, dieses zu singen, reißt er nur den Mund auf, während das Fagott den sehr an ein Körpergeräusch erinnernden Laut für ihn übernimmt. Robert Butschek spricht bei van Bett von „Atavismen primitiver Musikalität“³⁴.

Auch in Beckmessers „Morgen ich leuchte in rosigem Schein“ aus Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* wird eine Bühnenfigur mittels musikalischen Dilettantismus – allerdings dehnt sich dieser auch auf die Textebene aus – ihrer Talentlosigkeit überführt: leiernde Quartgänge, überdrehte Koloraturen und stockende Fermaten zeugen von Beckmessers Unvermögen. Die Arie ist außerdem ein bemerkenswertes Beispiel für eine Art verkehrter Version einer Selbstparodie Wagners: Trägt Beckmesser zunächst die fehlerhafte Version vor, reicht Stolzing mit „Morgendlich leuchtend im rosigen Schein“ die ‚perfekte‘ Version nach.

Komponierter musikalischer Dilettantismus hat in diesen Beispielen also eine Bühnenfigur oder ein literarisches Ich zum Zielobjekt. Selbstverständlich kann auch die Unfähigkeit einer ganzen Gruppe von Bühnenfiguren auf diese Weise humoristisch bloßgestellt werden. Man denke nur an die zahlreichen komponierten Chor- und Orchesterproben wie etwa in Domenico Cimarosas *Il maestro di cappella*, der lange fälschlicherweise Telemann zugeschriebenen, aber vermutlich von Christoph Ludwig Fehre stammenden *Schulmeister-Kantate* (dazu der Beitrag von Stephan Diedrich in diesem Band) oder an die Spielopern Albert Lortzings – sei es *Die Opernprobe*, der Chor der Schuljungen im *Wildschütz* oder die Kantatenprobe in *Zar und Zimmermann*.

4.6 Musikalischer Privatwitz

Auch konkrete (reale) Privatpersonen können Zielscheibe von intendiertem musikalischem Dilettantismus sein. Das spezifische Unvermögen der Zielperson wird aber in der Regel so abstrahiert, dass der Humor auch von Rezipienten, denen die Zielperson unbekannt ist, verstanden werden kann. Im 15. Jahrhundert soll Josquin Des-

³³ Malapropismus bezeichnet den absichtlichen oder unabsichtlichen Gebrauch eines Worts statt eines ähnlich klingenden eigentlichen, zum Beispiel „Syphilisarbit“ statt „Sisyphosarbeit“ oder „Er hat mich produziert“ statt „Er hat mich provoziert“.

³⁴ Butschek (Wie Anm. 31), S. 37.

prez laut Karl Storck³⁵ einen Vokalsatz für König Ludwig XII. schreiben, in dem der Landesfürst selbst mitwirken möchte. Da es dem König an Stimme und Musikalität mangelt, schreibt Josquin mit *Hélas! qu'elle est à mon gré* („Ach! Wie sie mir gefällt“) einen Satz, in dem der Majestät nur ein einziger Halteton zugeordnet ist. – Gut 300 Jahre später komponiert Felix Mendelssohn Bartholdy zu einem Familienfest das Singspiel *Heimkehr aus der Fremde*. Da der gänzlich unmusikalische Schwager Mendelssohns eingebunden werden soll, wird für ihn die Rolle des Bürgermeisters Schulz verfasst: Auch sie ist nur auf einem einzigen Ton zu singen. Nach Willi Reich soll der Schwager im Übrigen auch dieses eine *f* verfehlt haben.³⁶

Mag in beiden Fällen ungeklärt bleiben, inwieweit die Lösungen eher aus Verzweiflung im Zwang einer Auftragskomposition denn aus eigentlich humoristischer Intention hervorgegangen sind – die Absonderlichkeit einer ganzen Stimme auf einem Ton kann im Verhältnis zu den anderen, bewegten und elaborierten Stimmen humoristisch inkongruent wirken. Ein individuelles Unvermögen wird dabei also gleichsam öffentlich verhandelt, generiert eine Art Metapher für sängerisches Unvermögen im Allgemeinen.

Solch musikalischer Privatwitz hat seine Grenzen. Laut seinem Biografen Albert Christoph Dies ärgert sich Joseph Haydn in London über einen Geiger, der trotz seiner sonstigen Virtuosität die Eigenschaft hat, sich „in den höchsten Tönen, in der Nähe des Steges zu versteigen.“³⁷ Um dem Dilettanten seine Gewohnheit zu verleiden, lässt Haydn dessen Pianistin, einer „Demoiselle J**“, anonym die Violinsonate *Jakobs Traum* zukommen, die mit solchen hohen Passagen gespickt ist. Der Titel spielt auf die biblische Himmelsleiter an, auf der der Virtuose denn auch „bald schwerfällig, unsicher, stolpernd, bald taumelnd, hüpfend“³⁸ ins Straucheln gerät. Die Demoiselle muss laut lachen und lässt Haydn, der einige Zeit später seine Identität preisgibt, ein Geschenk zukommen. Dieser Insider-Witz lässt sich tatsächlich nur vor dem Hintergrund der Anekdote verstehen, er ist ein Streich, den Haydn einem spezifischen Dilettanten spielt. Dem gegenüber kann man bei Desprez und Mendelssohn von intendiertem Dilettantismus sprechen, der zwar durch spezifische Personen inspiriert ist und durch die Kenntnis der jeweiligen Anekdote sicher noch an komischer Wirkung zugewinnt, dessen humoristische Inkongruenz sich aber – zu-

³⁵ Karl Storck, *Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel*, Oldenburg 1910, S. 168.

³⁶ Reich (wie Anm. 20), S. 185.

³⁷ Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von Albert Christoph Dies Landschaftsmaler*, Wien 1810, S. 152.

³⁸ Ebd., S. 153.

mindest teilweise – ohne Kenntnis von Rahmengeschichte und konkretem Zielobjekt verstehen lässt.

Intendierter musikalischer Dilettantismus hat also stets mindestens ein Zielobjekt („target“) oder eine Zielobjektgruppe. Zu diesen Zielen zählen Interpreten, Komponisten, bestimmte Musikwerke, -stile oder -gattungen ebenso wie virtuelle Charaktere oder tatsächlich existierende Personen. Selbstverständlich kann ein Werk mehrere dieser Zielgruppen gleichzeitig adressieren, wie Mozarts *Ein musikalischer Spaß*, der unfähige Interpreten ebenso wie dilettantische Komponisten parodiert.

Man mag in dieser Klassifizierung größere Zusammenhänge als Zielobjekte vermissen. So üben Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch oder Maurizio Kagel oftmals auf grotesk-sarkastische Weise politische Systemkritik. Diese Kritik geschieht jedoch auf einer Meta-Ebene und bedient sich handwerklich-kompositorisch ebenfalls eines oder mehrerer der genannten Zielobjekte. Um beispielsweise den Militarismus in Frage zu stellen, kann die bewusst dilettantische Darstellung von Marschmusik wie etwa in Maurizio Kagels *Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen* dienen, deren Zielobjekt zunächst eine musikalische Gattung, der Marsch, ist. Intendierter Dilettantismus im Zusammenhang mit meist stark inhaltlich konnotierten Musikwerken, -stilen oder -gattungen wird zum Medium einer übergreifenden Systemkritik.

5 Paul Hindemiths *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt* – eine Fallstudie zum intendierten musikalischen Dilettantismus

Schon als 13-Jähriger muss Paul Hindemith bei verschiedensten Gelegenheiten als Unterhaltungsmusiker auftreten, denn sein Vater Robert Hindemith verwirklicht in seinen Kindern seine eigene, gescheiterte Musikerkarriere. Als *Frankfurter Kindertrio* gastieren die Geschwister Paul, Rudolf und Antonia in Cafés, Kinos, bei Tanzveranstaltungen und privaten Feiern – oft kostümiert und vom Vater auf der Zither begleitet. Als 17-Jähriger arbeitet Paul Hindemith unter anderem als Konzertmeister in Schweizer Kurkapellen, spielt im Orchester des Neuen Theaters Erfurt ausschließlich Operetten. 1918 – Hindemith ist 22 Jahre alt – wird er eingezogen und als Regiments-Trommler im Elsass stationiert. Allein aus diesen ausgewählten biografischen Fakten lässt sich dreierlei ableiten:

1. Hindemith ist von klein auf mit verschiedenen musikalischen Unterhaltungsgenres vertraut;
2. die Kunst musikalischer Adaption wie in Potpourris oder durch Anpassungen in Instrumentierung und Schwierigkeit sind ihm geläufig;
3. durch seine Erfahrungen mit Kur- und Militärkapellen kennt er Eigenarten und Defizite von Laienorchestern und semiprofessionellen Ensembles.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es wenig, dass sich unter den Frühwerken des „kleinen, immer lach- und scherzbereiten Musikers“³⁹ etliche, leider größtenteils verschollene Parodiewerke finden: *Musik für sechs Instrumente und einen Umwender*, *Das atonale Cabaret*, *Der Sturm im Wasserglas*, ein Lied im Stile von Richard Strauss, bei dem die Sopranistin Texte aus einer Imkerzeitung singt, *The Expiring Frog: Recitativo et aria ranatica* mit einem Text nach der *Encyclopedia Britannica* und Charles Dickens und viele mehr. Vermutlich 1925 entsteht seine *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt* – ein Musterbeispiel für intendierten musikalischen Dilettantismus. Im Folgenden wird kurz auf die wichtigsten musikalischen Mittel eingegangen, mittels derer Hindemith die prominente Vorlage transformiert, bevor das Werk Einordnung in die im zweiten Kapitel aufgestellte Taxonomie des musikalischen Dilettantismus findet.

5.1 Die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ – eine Werkbetrachtung

Tatsächlich orientiert sich Hindemiths gesamtes Werk – bis auf eine kleine Walzer-Eskapade gegen Schluss – an der Wagnerschen Vorlage, ist aber mit seinen etwa 7½ Minuten Spieldauer um ein knappes Drittel verkürzt. Die humoristische Behandlung beginnt bereits bei der Instrumentierung: Der karge Klang eines Streichquartetts „imitiert“ den vollen Orchesterklang bei Richard Wagner. Gleich der erste Ton ist ein Verspieler: Die zweiten Violinen irren sich in der Lage und schleifen mit einem kurzen Vorschlag auf *d'* herein. Im Fortissimo breitet sich nun der berühmte leere Quintenteppich *d–a* aus. Doch den Violinen machen offenbar Doppelgriffe wie hohe Lage zu schaffen – der obere Ton gerät jeweils einen Halbton zu tief: So klingt in den ersten Violinen *gis* statt *a*, in den zweiten *cis* statt *d*, während der tiefe Ton des Doppelgriffs jeweils korrekt intoniert wird. Eine veritable Eröffnungs-Dissonanz mit zwei großen Septimen, die über acht respektive 14 Takte gehalten wird. Immerhin bringen Celli und Bässe ab T. 2 zunächst ein korrektes Holländermotiv zustande. Erst bei der Tonwiederholung mit Vorschlag in T. 6 will Hindemith

³⁹ Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Wien 1966, S. 298.

wohl an die Intonationsschwierigkeiten der eigentlich von den Hörnern gespielten Passage gemahnen: In der Bratsche erklingt statt eines reinen *a* eine Sekundreibung *a-b*.

Allegro con brio

Violine 2

Viola

Violoncello

Abbildung 1: Paul Hindemith: *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“*, T. 1–6
(mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Was auskomponierte Verspieler und Intonationsfehler betrifft, verfährt Hindemith im Folgenden ungefähr so weiter wie in diesen ersten sechs Takten: kritische Spitzentöne geraten meist zu tief, „quietschende“ Flageolets wie ab T. 115 verstärken die Wirkung falscher Töne, bei dichter Chromatik wie beispielsweise in T. 131 oder T. 185 ‚verschläft‘ oft eines der Instrumente den rechtzeitigen Beginn der Reihe und reibt sich in Sekundabständen an den anderen. Besonders ‚grausig‘ tönen die stets ‚verhudelten‘ Achtelketten, die im Original das Brausen der Meereswogen veranschaulichen: Wie etwa ab T. 15 oder ab T. 26 gerät häufig eines der Instrumente um einen Halbton auf „Abwege“.

Doch neben Fehltonen und Intonation spielt Hindemith auf vielen anderen Ebenen musikalischer Elementarfaktoren mit Dilettantismus. Rhythmische Schwierigkeiten bereitet den Pfuschern vor allem das Thema des Matrosenchores („Steuermann! Lass die Wacht!“): In T. 201 noch korrekt auf Achtel rhythmisiert, kommt die erste Violine bereits bei der ersten Sequenz des Motivs ins Schleppen: Sie spielt Viertel-Triolen statt Achtel. Im Gegensatz dazu kann ab T. 205 die zweite Violine ihre Viertel-Punktierung nicht abwarten und kommt mit ihren Sechzehntel-Triolen stets ein Achtel zu früh. Auch ab T. 211 dehnt die erste Violine wieder beharrlich ihre Triolen in die Achtel-Pausen aus, die sich eigentlich aus der ‚richtigen‘ Rhythmisierung ergeben.

Dazu treibt Hindemith feinsinnigen Schabernack mit der Instrumentierung. So lässt er den Paukenwirbel vor dem Andante – bei Hindemith ab T. 51 – von der Bratsche übernehmen, fälschlicherweise auf *gis* statt auf *a*, während dem Cello das immer wieder dazu erklingende *a* stets um einen Halbton zu tief gerät.

Einen expliziten Fehleinsatz komponiert Hindemith in T. 67 beziehungsweise T. 68. Ausgerechnet mit dem Erlösungsmotiv aus Sentas Ballade verspätet sich die erste Violine um einen ganzen Takt. Hindemith vermerkt dazu in der Partitur: „Der Oboer hat den Einsatz verpasst“. Außerdem ist die Passage mit „frei“ überschrieben, der vermeintliche Oboist darf also erschrocken hineinplatzen und gerät im gebrochenen *F*-Dur-Dreiklang des Folgetakts vor lauter Aufregung dann auch zu hoch: aus *f-a-c-f-a* im Original wird *f-a-cis-fis-a*.

Ein besonderes Glanzstück gelingt Hindemith gegen Schluss seines Werkes. Während – wieder einmal im verhaspelten Wellengang der Holländerwogen – das Chaos wächst, geraten die Dilettanten wortwörtlich in anderes Fahrwasser: Die Donau liegt ihnen viel eher als das offene Meer. Die Bratsche überführt den $\frac{6}{4}$ - in einen plätschernden $\frac{3}{4}$ -Takt. Ab T. 261 sind die Musiker in einem leichtfüßig zwitschernden Walzer angekommen, der ihnen hörbar leichter fällt als die gewichtige Opern-Ouvertüre. – Gut 40 Takte später erinnern sie sich wieder ihrer eigentlichen Intention: Sie kehren zu Sentas Erlösungsmotiv zurück, während die Bratsche zunehmend verzweifelt versucht, sich mit abenteuerlichen *pizzicati* als Harfe zu gebärden. Das ganze mündet in einen kreischenden Schlussakkord im *fortississimo* (Wagner begnügt sich immerhin mit einem einfachen *forte*), der vermutlich in *D*-Dur erstrahlen soll. Für die Dilettanten ist hier jedoch der Gipfel der Entzweigung erreicht: Nur der ersten Violine gelingt ein *D*-Dur, wobei sich in der Doppel-Oktave ein *dis* dazuverirrt, das Cello trifft zwar immerhin das *d* im Bass, es klingt aber *G*-Dur. Zweite Violine und Bratsche versteigen sich nach *Es*- beziehungsweise *Des*-Dur. Giselher Schubert, Editionsleiter der Hindemith-Gesamtausgabe, spricht im Zusammenhang mit dieser markerschütternden Kakophonie von einem „Ende, das erschauern lässt“.⁴⁰

Hindemiths *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“* ist ein Bravourstück des intendierten musikalischen Dilettantismus, das höchste Anforderungen an die Musiker stellt. Der Komponist spielt auf zahlreichen Ebenen mit talentloser Interpretation: falsche Töne, schlechte Intonation, verfrühte und verspätete Einsätze, Rhythmusfehler, verhaspelte Läufe und vieles mehr. Im Folgenden soll das Werk in die im zweiten Kapitel aufgestellte Taxonomie des musikalischen Dilettantismus eingeordnet werden.

⁴⁰ Vorwort zur 1991 von Schott herausgegebenen Partitur des Werkes.

5.2 Die *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“* – Interpreten-Affront oder Werkparodie?

Nach dem im vorhergehenden Abschnitt Besprochenen, dürfte es unstrittig sein, dass das Zielobjekt von Hindemiths *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“* in erster Linie das Unvermögen der Interpreten ist. Giselher Schubert spricht davon, dass das Werk „keinesfalls Wagners Komposition, sondern vielmehr die im Werktitel genau umschriebene Art des Musikmachens“⁴¹ parodiere. Akkurat zeichnet Hindemith einen regelrechten Katalog typischer Spielfehler dilettantischer und zudem schlecht vorbereiteter Interpreten nach. Dennoch „mogeln“ sie sich durch das Werk und gelangen immerhin zeitgleich, wenn auch in vollkommener Dissonanz, ans Ziel.

Heikler ist die Frage, ob zudem nicht doch auch eine Werkparodie des Wagnerschen Originals vorliegt. Wieder kann die Verwendung der sehr populären Vorlage als Prononcierungs-Verfahren gewertet werden, „versteht“ der mit der Wagnerschen Version vertraute Hörer jeden einzelnen von Hindemith komponierten „Verspieler“ der virtuellen Kurkapelle im geistigen Abgleich mit dem Original. Das Straucheln des Clowns ist umso besser verständlich, je näher man mit einem störungsfreien Gang vertraut ist. Werden darüber hinaus die Kriterien Rossen-Knills und Henrys für eine Parodie erfüllt?

1. Intendierte Wiedergabe des Parodieobjekts: Es ist sicher, dass Hindemith die Wagnersche *Ouvertüre* planvoll einsetzt;
2. bewusste Zur-Schau-Stellung der Transformation: Auch dieses Kriterium erfüllt Hindemiths Werk deutlich;
3. der kritische Akt gegenüber dem Parodieobjekt: Bei diesem Kriterium handelt es sich um den heikelsten Punkt. Inwieweit kann die *Ouvertüre* als gutmütige Spitze oder gar als Affront Hindemiths gegen die musikalische Hochkultur und den Wagnerschen Personenkult verstanden werden? Oder wählt Hindemith das Beispiel lediglich aufgrund des besonderen Stilgefälles der im 20. Jahrhundert mit Hochwertigkeit und Elaboriertheit in Zusammenhang gebrachten Original-*Ouvertüre*, die noch extremer als eine ähnliche Vorlage aus der Unterhaltungsmusik in besonders heftigem Kontrast zu ihrer „minderwertigen“ Wiedergabe steht? Impliziert selbst ein solches „reines“ Fallhöhenkonstrukt nicht eine latente Kritik an der scheinbar unverrückbaren Stilhöhe der Vorlage? Sind die Interpreten auch Opfer des Spotts, die Wagnersche *Ouvertüre* ist zumindest sein Medium;

⁴¹ Ebd.

4. der komische Akt: Die humoristische Wirkung des Werkes dürfte unstrittig sein. Durch die Inkongruenz zwischen Original und kunstvoll fehlerhafter Transformation wird reichlich Komik generiert.

Ist das Ausmaß des kritischen Akts auch unklar, alle anderen Kriterien der Parodie werden von Hindemiths *Ouvertüre* erfüllt – und über einen zumindest geringfügigen kritischen Akt darf spekuliert werden. So kann eine Werkparodie des Wagnerschen Originals als ihr Nebenziel klassifiziert werden.

6 Zusammenfassung

Unintendierter Dilettantismus entfaltet unter bestimmten Umständen humoristische Wirkungen, was vor allem mit der seit dem Altertum populären Überlegenheitstheorie erklärt werden kann. Diese Überlegenheitstheorie nimmt immer ein Wertegefälle zwischen Lachendem und Belachtem an – entweder durch die Erhebung des Lachenden über das Belachte, umgekehrt die Erniedrigung des Belachten oder ein in beide Richtungen wirkender Prozess. Intendierter Dilettantismus ist eine Humorstrategie, die sich willentlich und geschickt der komischen Wirkung von Unvermögen bedient und dabei ein heiteres Spiel mit der universellen Imperfektion des Allgemein-Menschlichen spielt. Außer in Zirkus-Manegen findet diese Strategie auch in der Musik schon seit Jahrhunderten Verwendung: Spätestens seit der Renaissance sind verschiedenste Beispiele dafür bekannt.

Intendierter musikalischer Dilettantismus lässt sich anhand seiner Zielobjekte klassifizieren. In der Regel richtet er sich gegen eine oder mehrere der folgenden Gruppen: unfähige Interpreten, talentlose Komponisten, ein bestimmtes (anderes) Musikwerk, einen bestimmten Musikstil oder eine musikalische Gattung, eine Musiktheaterfigur, ein lyrisches Ich oder eine tatsächlich existierende Person.

Paul Hindemiths *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“* ist ein besonders gelungenes Beispiel für intendierten musikalischen Dilettantismus. Auf verschiedenen musikalischen Ebenen wie Melodie, Klangfarbe, Intonation, Rhythmik und Metrik lässt Hindemith seine virtuellen Interpreten versagen. Am Ende driften sie gar in ein Tanzmusikgenre ab. Damit ist die *Ouvertüre* weit mehr als nur eine heitere Zugabe für Konzertabende. Sie stellt eine bissige, geistreiche Diagnose der Laienspielkultur und des dilettantischen Musizierens dar – und zu einem gewissen Grad auch eine Parodie der Wagnerschen Vorlage. Paul Hindemiths *Ouvertüre* ist ein besonders kunstvoll strauchelnder Clown.

Zur Vergleichbarkeit sprachlicher und musikalischer Klangstrukturen. Henri Bergsons *Le rire*

Claudia Breitfeld

Abstract

Unsere gesamten Bewusstseinsprozesse basieren auf sprachlichen (Klang-)Strukturen. Auch wenn zur Sensibilisierung musikalischen Hörens akustische Phänomene diskutiert werden, ist der Rekurs auf dieselben unerlässlich. Klanglich-rhythmische Phänomene der Sprache sind denen der Musik vergleichbar, zum anderen bilden sie Erklärungshilfen zur „Dramaturgie“ von Witzen. Letzteres gewinnt zunehmend an Bedeutung, wenn sich musikalische Phänomene mit musikalischen Begriffen allein nicht zufriedenstellend erklären lassen.

Zwei Aspekte sollen eine „Schule des Hörens musikalischen Witzes“ ermöglichen, erstens der Klang der Sprache an sich und zweitens das Konzept des Komischen von Henri Bergson.

Spricht oder „schmeckt“ man allein den Titel von Bergsons Essai auf Französisch und auf Deutsch, so werden Leser/Zuhörer mit diesen zwei Wörtern in völlig unterschiedliche Klangwelten versetzt: in eine helle Weite („rire“), die vom gutturalisierten Schluss-„r“ gleichsam mit einem sanften Hauch begrenzt wird einerseits, oder in eine Kürze, die zwar offen ist, aber schnell von einem ziemlich harten Kehllaut gefasst wird („lachen“), das dann in einen nasalen Schlusslaut weitergeleitet wird andererseits. Man könnte beim Leseakt, wenn man ihn performativ interpretiert, fast von einem anderen sprachlichen Musikstil sprechen.

Zum Zweiten sind Ausgangspunkte bei Bergson das grundlegend Menschliche, eine gewisse Empfindungslosigkeit und die Verbundenheit des Intellektes mit anderen Intellekten.

Zum Dritten bietet schon die Übersetzung ins Deutsche ein weiteres Bedeutungspotential.

Obwohl sich Bergsons Essai weitgehend auf Komödien bezog, bediente er sich vielfach musikalisch besetzter Begriffe wie z. B. Tonart, Transposition, Wiederholung, Starre, Automatismus, Gespanntheit oder Elastizität. Folglich können seine Überlegungen auch zum Verständnis des Komischen in der Musik beitragen und möglicherweise psychosomatische Therapien wissenschaftlich untermauern helfen.

Henri Bergson¹ publizierte seinen Essay *Le rire* (Über das Lachen) zunächst in der *Revue de Paris* in drei Aufsätzen, die am 1. Februar, 15. Februar und 1. März 1899 erschienen waren und ein Jahr später als Buch unter dem Titel *Le rire. Essai sur la signification du comique* zusammengefasst wurden. Im Vergleich zu den zwei von Bergson zuvor verfassten Werken *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889) und *Matière et Mémoire. Essais sur la relation du corps à l'esprit* (1896) wirkt dieser Titel recht knapp und einheitlich, zumal andere seiner Schriften Dichotomien (z. B. *Matière et Mémoire*) aufweisen.

Was veranlasste einen mathematisch-philosophisch orientierten Menschen überhaupt zu Ausführungen über das Lachen? Womöglich spielte Bergsons Herkunft eine Rolle. Obwohl nur wenige Hinweise zu seinem persönlichen Leben vorliegen, sollte man erwähnen, dass er in Kulturkreisen mit speziellem Humor aufgewachsen war. Seine Mutter Katherine Levison war Engländerin und sprach zeitlebens mit ihm englisch, dies war seine Muttersprache. Da seine Eltern zudem jüdischer Herkunft waren, stand seine Erziehung selbstverständlich in dieser Tradition. Der jüdische Witz, „humeur juif“, gilt als eigene Kategorie, so dass der „witzige Jude“ quasi ein „kulturideologisches Klischee“ bildet. Sein Witz zeugt von einem „jüdisch-destruktiven Intellektualismus“, der auch mit der talmudischen Geistesschulung

¹ Zum Leben Bergsons (1859–1941): Er kam aus einem jüdischen Elternhaus; sein Vater, Musiklehrer und Komponist, stammte aus Polen und seine Mutter aus England. Geboren in Paris, verbrachte er seine Kindheit erst in der Schweiz, ab 1866 wieder in Paris. Er war ein glänzender Schüler und bestand die Aufnahmeprüfung an die Ecole normale supérieure in Mathematik und Philosophie mit Auszeichnung; 1891 heiratete er Louise Neudecker, eine Cousine Marcel Prousts. Zuerst als Gymnasiallehrer tätig, wurde er 1900 am Collège de France Professor für Griechische und Lateinische Philosophie, später für Moderne Philosophie. Als Gastprofessor erhielt er Einladungen nach England, Italien, Spanien und in die USA. 1918 wurde er Mitglied der Académie française und 1921 Präsident der internationalen Kommission für geistige Zusammenarbeit. 1927 erhielt er den Nobelpreis für Literatur für sein Buch *Schöpferische Entwicklung*. Er starb am 4.1.1941.

erklärt wird. Deren Offenheit und Flexibilität erfahren wiederum – besonders aus christlicher Sicht – eine negative Deutung als Charakterlosigkeit; ihre Gedankengänge vollzögen statt logischer Systematisierungen assoziative Aneinanderreihungen.²

Im Bewusstsein, dass es für das Komische mehrere Definitionen gibt, die alle ihre Berechtigung haben, ergänzte Bergson im Anschluss an das Vorwort zur 23. Auflage seines Buches (1924) ein Literaturverzeichnis der seinerzeit wichtigsten Arbeiten zu diesem Sujet.³ Damit akzentuierte er die wissenschaftliche Bedeutung dieses Themas.

Im Nachwort seines *Le rire* erklärte er den Unterschied seiner Methode zu der anderer Schriften. Er fokussierte das Herstellungsverfahren der Komik, deren Entstehungsprozess und dessen bewussten Wahrnehmungsprozess: Warum lachen wir, wie kommt es dazu? Für seine Vorgehensweise wählte er lauter Variationen über ein Thema.⁴ Das Thema selbst wollte er so allgemein halten, dass die Variationen dominierten.

Bergson schrieb also *Le rire* gleichsam als ein Thema mit Variationen, so als bräuchte er ein literarisches Werk in eine musikalische Form. In ihrer symmetrischen Struktur (zwei fünfgliedrige Kapitel umfassen ein zweigeteiltes) erinnern die drei Kapitel dieses Buches auch an die dreiteilige Liedform A–B–A'. Sie (bzw. die Variationen) handeln: erstens von der Darlegung der grundlegenden Gedanken, zweitens von der Anwendung auf Situation und Wort, drittens von der Wiederaufnahme der wichtigsten Gedanken, vertieft auf den menschlichen Charakter. Die Gliederung ist folgende:

Erstes Kapitel: Von der Komik im allgemeinen, die Komik der Formen und die Komik der Bewegungen, die Ausdehnungskraft der Komik

1. Grundlagen: Komik betrifft den menschlichen Bereich in Empfindungslosigkeit und mit sozialer Funktion
2. Mechanisch wirkende Steifheit, Automatismus
3. Verunstaltung, Überbetonung, Ursache Zerstreuung
4. Imitation, Wiederholung als Widerspruch zur Lebendigkeit
5. Ineinandergreifen von Mechanik und Lebendigem, Aufmerksamkeitsverschiebung von Innerem auf Äußeres, Crescendo als beschleunigter Rhythmus

² Nach Otto F. Best, *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt 1989, S. 110ff.

³ Als älteste Schriften erwähnte er Léon Dumont, *Les causes du rire* (1862), Ewald Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen* (1873), Louis Philbert, *Le rire* (1883), Auguste Penjon, *Le rire et la liberté* (1893), Theodor Lipps, *Komik und Humor* (1898).

⁴ Henri Bergson, *Le rire*, dt. v. Roswitha Planderel-Walter, Hamburg 2011, S. 138.

Zweites Kapitel: Situationskomik und Wortkomik

1. Situationskomik: Unterscheidungsmerkmale zwischen Mechanischem und Lebendigem, erkennbar durch Repetition (in Wort, Redewendung, Situation als Verkettung von Umständen), Inversion (bestohlener Dieb) und Interferenz (verschiedene Deutungen bei gleichen Sätzen/Situationen)
2. Wortkomik: Absurde Ideen in stehende Redensart kleiden, einen übertragenen Sinn im eigentlichen Sinn anwenden, Transposition, Widerspruch zwischen Logik der Phantasie und Logik des Verstands

Drittes Kapitel: Charakterkomik

1. Lachen als soziale Züchtigung, Kunst/Dichtkunst an Grenzen zwischen Kunst und Leben, Schleier zwischen Natur und Bewusstsein
2. Kontrastwirkung
3. Viele Spielarten, berufliche Verhärtungen
4. Komische Absurdität, gleiche Beschaffenheit wie Traum, Beweglichkeit der Intelligenz, Crescendo als Verstärken des Seltsamen
5. Lachen als Korrektiv, Demütigung anderer, Element der Entspannung, oft ungerecht, daher Bitterkeit
Zzgl. des Vorwortes zur 23. Auflage, Anhang (zur Definition und Methode seiner Schrift)

Inhaltlich betrachtet, sind hier mit den Hinweisen auf die soziale Funktion des Lachens, auf die Technik der Verdichtung und auf die Ähnlichkeit mit dem Traum (Kap. 3) Freuds Thesen⁵ vorweggenommen. Auch spätere Theorien des Witzes wie z. B. die Logik des Absurden bestätigen seine Beobachtungen. Auffallend ist jedoch Bergsons Sprachgebrauch, der immer wieder aus dem Bereich der Musik zu kommen scheint oder mit ihm in irgendeiner Form wesensverwandt ist.

1 Musikalische Aspekte

Bergson verwendete Termini, die auch in der Musik gebräuchlich sind, wie *Imitation*, *Repetition*, *Kontrastwirkung*, *Transposition* oder *Crescendo*. Nach seiner Vorstellung entfaltet sich die komische Phantasie wie die Obertöne, die in jedem musikalischen Ton enthalten sind. Gewiss gibt es semantische Unterschiede bei diesen Termini in Philosophie und Musik, dennoch kann man gemeinsame Bezüge nicht leugnen.

Bergsons Situationsbeschreibungen lassen sich durchaus auf die Musik bzw. auf musikalische Erlebnisse übertragen. Als Beispiel sei hier ein Konzert in Cambridge

⁵ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Erstveröffentlichung Leipzig u.a. 1905.

im Jahr 1973 erwähnt. Während der Aufführung von Schostakowitschs 15. Sinfonie, die gerade ein Jahr zuvor uraufgeführt worden und deswegen noch unbekannt war, ging beim ersten Satz immer wieder ein Gelächter durch den Saal – es waren die eingestreuten Zitate aus Rossinis Ouvertüre zu *Wilhelm Tell*, die aus der eher atonalen, 12tönig-angehauchten Klangwelt deutlich herausragten und diese Reaktion evozierten. Dieses Tell-Motiv war bekannt, seine klangliche Einbettung nicht. Gewiss ist dieses Zitat an sich heiter, schwungvoll, mitreißend, wie übrigens der ganze Satz;⁶ seine komische Wirkung basiert auf der Unangemessenheit des Zitates zum musikalischen Umfeld.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang nicht die semantische Bedeutung des Zitats, die ohne Angaben des Komponisten ohnehin nicht eindeutig zu klären ist, sondern das Phänomen des Lachens beim Publikum, das nicht beim ersten Auftauchen dieses Zitates erfolgte, sondern bei seinem erneuten Erscheinen, bei den Wiederholungen. Solch einen Fall bezeichnete Bergson als Situationskomik, wie sie auch im Alltag zu finden ist: Ich begegne einem Freund, den ich lange nicht gesehen habe – man freut sich, das aber ist nicht komisch. Weiter heißt es in der deutschen Übersetzung: „Begegne ich ihm jedoch am selben Tag ein zweites Mal und noch ein drittes und ein viertes Mal, so lachen wir am Ende beide über das ‚Zusammentreffen‘“ – oder, wie bei Schostakowitsch, über das wiederholt erklingende Zitat. Die sich wiederholende Szene, die isoliert betrachtet weder ungewöhnlich noch lustig ist, wird zu einem komischen Element, das geschickte Dramatiker effektiv auf der Bühne einsetzen.⁷

Bergson erkennt darin die Bedeutung der *Repetition*, die dem Lebendigen diametral entgegengesetzt ist. Denn sie führt schließlich zu einer Starre, zu einer mechanischen Disposition und Steifheit gleich einem Automatismus, und damit zur Idee einer künstlichen Mechanisierung des menschlichen Körpers, die alles überdeckt.⁸

Musikalisch ausgedrückt, wird eine solche Mechanisierung vor allem durch die staccato-Artikulation kurzer Noten erzeugt. Diese Spielweise gilt generell als ein

⁶ Krzysztof Meyer spricht von einem ausgesprochen humoristischen Charakter vor allem wegen der Besetzung, statt der Streicher wie bei Rossini erklingt es in den Blechbläsern nach Art eines Feuerwehrorchesters. In: Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 499. Zum Programm dieser Sinfonie ist nur bekannt, dass sie im ersten Satz seine Kindheit beschreiben sollte, einen Spielzeugladen unter einem wolkenlosen Himmel. In: Michael Kobell, *Pathos und Grotteske – die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen Dmitri Schostakowitschs*, Berlin 1997, S. 232.

⁷ Bergson (wie Anm. 4), 2. Kap. I, dt. Hamburg 2011, S. 69.

⁸ Ebda., 1. Kap. II, S. 18ff.

Merkmal für komische Effekte in der Musik⁹ und ist als solche in unzähligen Werken wie auch in Schostakowitschs erwähnter Sinfonie zu finden. Dazu kommt als weiteres Stilelement die *Kontrastwirkung*, von der Bergson in seinem dritten Kapitel sprach. In dem von ihm gewählten Beispiel stellt sich diese als ein Aufeinanderprallen von Gegensätzen dar. Als Bild nannte er das Bücken eines kleinen Menschen, der durch eine hohe Türe schreitet.¹⁰

In der Musik sind es vor allem abrupte Wechsel, die die *Kontrastwirkung* auslösen. Schostakowitsch nutzt diese in seiner 15. Sinfonie durch das Spiel mit extremen Klangfarbenregistern. Denn das erwähnte Zitat setzt sich durch die kontrastierende bzw. komplementäre Instrumentierung schlagartig wie bei einer Orgel von seiner Klangumgebung ab (viermal erklingt dieses Zitat in Trompete, Posaune und Tuba und ein fünftes Mal in zwei Klarinetten mit Fagott, zuvor und danach sind alle anderen Instrumente, also Holzbläser mit Horn und Streicher, im Einsatz).

Auch für die anderen von Bergson benutzten Termini lassen sich musikalische Entsprechungen finden. Unter *Transposition* verstand er die Änderung des Tonfalls wie z. B. den Wechsel von feierlich zu familiär, die maßlose Übertreibung einer Trivialität oder die Verwendung von Fachsprachen, die in Alltagssprache umgesetzt werden.¹¹ Dieses Phänomen wird bei humorvoll empfundenen Musikstücken als ein Stilhöhenwechsel oder Stilhöhenkonflikt beschrieben.¹² Beispiele hierfür lassen sich bei Gustav Mahler, aber auch bereits bei François Couperin finden.¹³

Imitationen, z. B. von außermusikalischen Klängen wie Tierlauten, erzielen in vielen Musikstücken komische Effekte. Verunstaltungen in Form gezielter Verwendung von Dissonanzen und (deplazierte) Überbetonungen sind beliebte Mittel besonders von Grotesken zu Beginn des 20. Jahrhunderts; mit solchen Mitteln verliehen aber auch Beethoven und Haydn ihren Werken humorige Überraschungseffekte,¹⁴ bei denen – gemäß Bergsons Beobachtungen – die Logik der Phantasie der Logik des Verstands widerspricht. In diesen Zusammenhang gehört musikalisch interpretiert auch der Begriff der *Disharmonie*, ebenso ein Bestandteil von Definitionen

⁹ S. hierzu Zofia Lissa, *Das Komische in der absoluten Musik*, in: *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 104ff.

¹⁰ Bergson (wie Anm. 4), S. 122. Den Begriff Kontrastwirkung, den er von Psychologen übernahm, empfand er jedoch als unzulänglich.

¹¹ Ebda., 2. Kap. II, S. 88.

¹² S. hierzu Richard Hohenemser, *Über Komik und Humor in der Musik*, in: *Jahrbuch Peters* 24 (1917), S. 65ff. und Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart 1995.

¹³ S. Hartmut Hein u. a., *Musik und Humor*, Laaber 2010.

¹⁴ Ebda.

des Komischen. Bergson zitierte in seinem Nachwort Yves Delages Definition: „Damit etwas komisch sei, muss zwischen Wirkung und Ursache eine Disharmonie bestehen“¹⁵; nach Bergson aber reicht Disharmonie allein nicht aus, wenn nicht die Ursache geklärt wird, die zur komischen Wirkung führt.

Die Bezeichnung *Crescendo* hat bei Bergson nichts mit der musikalischen Lautstärke zu tun, wohl aber mit Dynamik und mit Kraft. Er verstand diesen Begriff in seiner eigentlichen Wortbedeutung als ein Anwachsen, im Sinne der Komik als eine Verstärkung des Seltsamen.¹⁶ Wenn er wiederum von einem Crescendo als einem beschleunigten Rhythmus sprach,¹⁷ so ist das ein Vorgang, der in der Musik als *Stretta* bezeichnet wird. Eine solche *Stretta* ist geradezu ein Merkmal des Witzeerzählens, das in unterschiedlichen *Tempi* geschieht. Anfangs ist der Erzählstil, zur Steigerung der Spannung, etwas langsamer, etwa im *Andante* oder *Moderato*, der Schlussteil mit der *Pointe* erfolgt dagegen oft wie bei einer *Stretta* in einem rasanten *Presto*.

Wirkt der Bezug zwischen diesen Beobachtungen, bei denen Bergson vom menschlichen Alltag ausging und sie im weiteren Verlauf seiner Schrift auf (französische) Komödien bezog, und den musikalischen Gegebenheiten auf den ersten Blick etwas äußerlich, so muss man konstatieren, dass er in *Le rire* – und nicht nur in dieser Schrift – die musikalischen Begriffe in einer Art und Weise verwendete, die ein feines musikalisches Gespür und Beobachtungsgabe für zeitliche Abläufe verraten. Bergson wandte sich gegen die wissenschaftlichen Strömungen seiner Zeit und ihre vom Intellekt geprägten Methoden, die alles atomistisch zerstückeln und dabei den Kontakt zum inneren Selbst, zur Seele verloren haben. Es ist für ihn also nicht der reine Intellekt, der den Menschen antreibt. Zum besseren Verständnis ist es angebracht, auch Bergsons weitere Arbeiten einzubeziehen, in denen er eine andere Quelle philosophischen Denkens propagierte: Er erhob die Intuition zu der Methode, die problematisiert, differenziert und verzeitlicht, d. h. in Begriffen der *Dauer* (*durée*) denkt. Damit ist er beim Begriff der Zeit, für ihn eine Dauer als Kraft, die die Vergangenheit ständig nach vorn in die Zukunft treibt.¹⁸ Dieses erklärte Bergson mit dem Bild der Melodie:

Die ganz reine Dauer ist die Form, die die Sukzession unsrer Bewusstseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überlässt [...]. Zustände (sind) nicht wie ein Punkt neben dem anderen, sondern organisiert (wie bei einer Melodie), wenn wir

¹⁵ Erschienen in der *Revue du Mois* am 10.8.1919, zit. nach: Bergson (wie Anm. 4), S. 137.

¹⁶ Ebda., S. 130.

¹⁷ Ebda., S. 47.

¹⁸ S. hierzu Johannes F. M. Schick, *Erlebte Wirklichkeit, Zum Verhältnis von Intuition zu Emotion bei Henri Bergson*, Berlin 2012, S. 59.

uns die Töne einer Melodie, die sozusagen miteinander verschmelzen, ins Gedächtnis rufen. Könnte man nicht sagen, dass, wenn diese Töne auch aufeinander folgen, wir sie dennoch ineinander apperzipieren, und dass sie als Ganzes mit einem Lebewesen vergleichbar sind, dessen Teile, wenn sie auch unterschieden sind, sich trotzdem durch ihre Solidarität gegenseitig durchdringen?¹⁹

Das Bild der Melodie steht nicht nur für den Ablauf unserer Bewusstseins- oder Wahrnehmungsprozesse, sondern es wird in Bergsons Schriften gleichsam zu einem Paradigma für das menschliche Leben und seine sprachliche Ausdrucksform, wie Johannes Schick es in seiner jüngst erschienenen Arbeit über diesen Philosophen mit dem Titel *Erlebte Wirklichkeit* formuliert:

Eine Melodie ist ein Ganzes, das nicht auf seine Teile reduziert werden kann. Dennoch versuchen wir es mit Hilfe des Intellekts und übertragen die einzelnen Noten der Melodie auf ein Notenblatt. Dort ist eine Note an die nächste gereiht, jede getrennt. In der Erfahrung des Hörens der Melodie hingegen durchdringen sich die Noten gegenseitig. Dies besagt, dass, wenn wir am Ende der Melodie angelangt sind, noch der erste Ton mitschwingt. [...] Ebenso wie sich die gesungene Melodie zur notierten Tonfolge verhält, so verhält sich auch unsere unmittelbare Erfahrung zum Intellekt bzw. unser inneres Leben zur Sprache.²⁰

Warum wählte Bergson nicht die Sprache, den gesprochenen, sich ja auch in der Zeit entfaltenden Satz als Beispiel, sondern griff auf das Bild der Melodie zurück und sprach von Rhythmen? Der französische Philosoph Gabriel Marcel vermutete in seinem 1925 erschienenen Aufsatz *Bergsonisme et musique*²¹ bei Bergsons Vergleich mit der Melodie einen ganz praktischen Grund. Hätte er seine Grundidee anhand der gesprochenen Phrase erklärt, bei der die Worte und die Stille, die sie trennen, sich ebenfalls in einer gänzlich untrennbaren Weise organisieren, so hätten sich im Text Zweideutigkeiten ergeben, die er vermeiden wollte.

Marcel merkte jedoch, dass sich der Rückgriff auf musikalische Phänomene nicht auf Terminologien beschränkte, sondern tiefer in Bergsons Gedanken- und Sprachwelt hineinreichte. Er sah darin gewissermaßen eine Musiktheorie, die Bergson gerade nicht aufstellte, wohl aber hätte schreiben können. Marcel empfand die konkrete Dauer nicht als etwas essentiell Musikalisches; er vermisse bei Bergson exakte Hinweise auf elementare musikalische Werte und zweifelte an Klängen mit unreduzierbaren emotionalen Qualitäten. Musik hatte für ihn (Marcel) eine aus-

¹⁹ Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, dt. Hamburg 1994, S. 77f.

²⁰ Schick (wie Anm. 18), S. 24.

²¹ Gabriel Marcel (1889–1973), ebenfalls jüdischer Abstammung, publizierte diesen Aufsatz in der *Revue musicale* 5 (1925), S. 219ff.

drucksvolle oder vielmehr suggestive Macht, weil wir die gehörten Klänge innerlich wiederholen und uns somit in einen bestimmten psychischen Zustand versetzen, uns von den sukzessiven Tönen einer Melodie wiegen lassen; diese Art zu hören nannte er „sie zu träumen“, sich in sie „hineinzuträumen“.²²

Trotz aller Skepsis erkannte er bei Bergson die Einheit in der Melodie mit ihrem inneren Fluss. Er spürte, dass seine Schriften mit dem sprühenden „Elan vital“ aus einer tiefen musikalischen Erfahrung herrühren müssen. Nach seinem Verständnis deckte Bergson einen seelischen Prozess auf, eine Annäherung an die Tiefe und Innerlichkeit, die Marcel an eine spirituelle Hochzeit erinnerte. Das heißt: sie lässt sich nur metaphorisch fassen oder bietet eine mögliche Basis zu einer musikalischen Mystik. Als grundlegenden Gedanken nannte Marcel hierbei eine unerwartete Wiedererinnerung an das eigene Ich.²³ Auf diese tiefenpsychologischen Bereiche verwies er allerdings unter dem Hinweis auf das Mögliche. Festzuhalten ist, dass Bergson mit seinen Schriften gewissermaßen die Türen zu solchen Bereichen aufgestoßen hat. Eine Aufarbeitung von Bergsons Ansätzen wie auch seiner impliziten Musikästhetik fand bisher nicht statt. Nur indirekt wurden seine Gedanken von späteren Philosophen und Sprachforschern wie Theodor W. Adorno oder Roland Barthes bestätigt.²⁴

2 Musik und Sprache

Das Verhältnis von Musik und Sprache im Allgemeinen war Thema vieler Arbeiten,²⁵ Begriffe der Linguistik und Musikwissenschaft suggerieren Gemeinsamkeiten wie die von der Zeichentheorie/Semiotik abgeleiteten Typologien,²⁶ sie bieten aber keine völlige Übereinstimmung (z. B. Satz, Synkope oder das bei Bergson erwähnte *Crescendo*), weswegen die gegenseitige Annäherung von Musik und Sprache nicht generell positiv gewertet wird. Bei Bergsons eindeutig tiefem Bezug zu musikalischen Erfahrungen stellt sich indessen die Frage nach möglichen Ursachen für die Verschmelzung von Sprache, Musik und Klang:

²² Ebda., S. 223.

²³ Ebda., S. 229.

²⁴ In kunstgeschichtlicher Hinsicht gibt es eine Arbeit zu Bergsons Einfluss auf Lyonel Feiningers Kunstauffassung; Anita Beloubek-Hammer, „*Inversion of values*“, in: Jahrbuch der Berliner Museen NF 53 (2011), S. 33–43.

²⁵ S. zuletzt Christian Utz u. Dieter Kleinrath (Hg.), *Musik-Sprachen* (musik.theorien der gegenwart 5), Saarbrücken 2013.

²⁶ S. z. B. Sabine Bayerl, *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*, in: Epistemata (Reihe Literaturwissenschaft 383), Würzburg 2002.

1. Möglichkeit:

Musikalische Anregungen könnte er über seinen Vater erhalten haben, Michal Bergson, ursprünglich Bereksohn, einem Pianisten und Komponisten aus Warschau.²⁷ Dennoch bleibt ungewiss, wie sehr er von seinem Vater beeinflusst wurde, denn als seine Eltern 1870 nach England gingen, blieb er, elfjährig, in einem jüdischen Pariser Pensionat.

2. Möglichkeit:

Dieses Pensionat dürfte seine traditionelle jüdische Erziehung geprägt haben. Lebensnerv der jüdischen Liturgie²⁸ ist die zyklische Lesung der Thora (die 5 Bücher Mose),²⁹ und gerade das Lesen der Thora basiert auf einem tiefen musikalischen Empfinden. Der Sinn der Texte erschließt sich über musikalische Auslegung: „Wer die Schrift nicht singt“, hat das gottgegebene Gesetz nicht angewandt.³⁰ Eine Lesung ist damit nur rechtens, wenn die Stimme durch ihre Modulation den Text versüßt. Quintessenz der jüdischen Religion³¹ ist also die Einheit von prophetischer Rede und

²⁷ Michal Bergson, ursprünglich Bereksohn, wurde 1820 geboren, war angeblich Chopin-Schüler, studierte in Dessau bei Friedrich Schneider Komposition. Während einer Italienreise komponierte er die Oper *Luisa di Montfort*, die 1847 in Livorno uraufgeführt wurde und deren Melodien auch in Deutschland beliebt waren. Auf Youtube ist eine Szene und Air aus dieser Oper für Klarinette und Klavier zu hören, ein Parade-Vorzeigestück, das alle Facetten des romantischen Klarinetten-Spiels enthält.

Eine weitere Oper, *Salvator Rosa*, blieb unaufgeführt. In Paris komponierte er noch die Operette *Qui va a la chasse perd sa place*, außerdem viele Charakterstücke für Klavier. In Genf war er während der 1860er Jahre Professor für Klavier und hatte dort auch die Leitung des Konservatoriums inne, bis er 1866 wieder nach Paris ging. Seit Ende 1870 lebte er in London, wo er 1898 starb.

²⁸ Im Paris des ausgehenden 19. Jh. wurden mehrere Synagogen gebaut, so die große Synagoge, genannt *La Victoire*. Dass die seit ihrer Eröffnung im Jahr 1875 mit einer Orgel versehen war, ist ein Indiz für die Assimiliertheit ihrer Benutzer. Und sie war nicht die einzige Orgel, seit dem frühen 19. Jh. sorgten Assimilation und Liturgiereform dafür. (Orgeln in früheren Jahrhunderten sind bezeugt in Bagdad, Venedig, Modena und Prag.)

²⁹ Gelesen hat ein Vorbeter oder ein Jugendlicher, möglicherweise also auch Bergson, nach dem Empfang seiner Bar Mizwa (wörtlich: Sohn des Gesetzes), der Feier der religiösen Mündigkeit, die meist im Alter von 13 Jahren stattfindet; Mädchen feiern ihre Bat Mizwa.

³⁰ Zitiert nach Dieter Adelman, *Reinige Dein Denken*, Würzburg 2010, S. 35. Um Konstanten der Vortragslesungen zu gewährleisten, bildete sich ab dem 9. Jh. ein Verfahren mit einer Art Punktierung zur Regelung der Aussprache heraus, eine Art Akzentsystem, hebr. *te'amim*, deren Formalhaftigkeit sich bis heute wohl erhalten hat, eine Art festgelegter Kantillation. S. Heidi Zimmermann, *Musik und Gesang im Denken des rabbinischen Judentums*, in: Dörte Schmidt u. Joachim Kremer (Hg.), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen 2005, S. 49.

³¹ Von Hermann Cohen (1842–1918, Philosoph jüdischer Herkunft, Neukantianer, Gründer der Marburger Schule) wird sie als Religion der Vernunft bezeichnet. Das jüdische Gebet ist per se „eine

musikalischem Psalm, und diese Psalmen wenden sich wiederum an die Gefühle des Menschen. Der synagogale Gesang mit seiner hohen Emotionalität „erweckt wahre Andacht und Frömmigkeit, ergreift das Herz des Menschen und macht es empfänglich für religiöse Gefühle. Ein Gebet ohne Gesang ist [...] wie ein Körper ohne Seele.“³²

Ein Grund für diese Wirkung ist wohl auch in der hebräischen Sprache zu finden. Peter Gradenwitz bezeichnete allein die Sprache des klassischen Israel als im höchsten Grade musikalisch, mit ihrem Reichtum an harten Konsonanten und Kehllauten vollzieht sie explosionsartige Lautbildungen bis hin zur virtuoson Tonmalerei mit sprachlichen Mitteln, Sprache und Musik³³ sind genetisch verbunden.

Bergsons Verhältnis zum Judentum war wohl distanziert, aber er bekannte sich zu seinen Wurzeln.³⁴ Vladimir Jankélévitch (selbst jüdischer Abstammung) konstatierte bei Bergson trotz Differenzen zum Judentum eine tiefe Verwurzelung in dieser Religions-Philosophie: Bergsons Darstellung des Menschen in der Zeit ist eine absolut bejahende, hier weht der sakrale Geist der Psalmen, ja der chassidischen Gebete. Sein „Elan vital“ ist eine unaufhörliche Lobpreisung, die höchste Positivität, das vitale „Ja“.³⁵

gelehrte Auslegung, in deren Hymnen die Kunst des Psalmensingens mit der Messianität der prophetischen Reden verbunden ist“. Dazu Adelman (wie Anm. 30), S. 115.

³² Aron Friedmann, *Der synagogale Gesang*, Leipzig 1978, ND der Ausgabe von 1908, S. 2. Etliche jüdische Kantoren errangen durch ihre stimmliche Klangschönheit und ausdrucksstarken Melodien einen derartigen Zulauf, dass sie als Opernsänger große Erfolge feiern konnten.

³³ Das Hebräische besitzt keinen abstrakten Begriff für die Musik an sich, eher von einer Art *ars musica*, hebr. *Chokmat ha-niggun*, einer Art Mittelding zwischen Theorie und Praxis; „niggun“ selbst heißt musizieren, spielen (ein handlungsorientierter Begriff) und meint im Speziellen die Melodie, eine Melodie zu einem gesungenen Text. Nun wird die Thora (wie der Koran im Islam) gelesen, doch mit einem stimmlichen, gesanglichen und damit melodischen Bewusstsein. S. Peter Gradenwitz, *Die Musikgeschichte Israels*, Kassel 1961, S. 46ff; Heidi Zimmermann, *Musik und Gesang im Denken des rabbinischen Judentums*, in: Dörte Schmidt und Joachim Kremer (Hg.), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen 2005, S. 46ff.

³⁴ Das Angebot der französischen Vichy-Regierung, ihn aufgrund seines hohen Renommées von der jüdischen Reglementierung auszunehmen, schlug er aus. Die schwere Lungenentzündung, die er sich bei der Registrierung im Winter 1940 zuzog, wird als Ursache seines Todes am 4. Januar 1941 angesehen.

Der (jüdische) Philosoph Hermann Cohen betitelte Bergsons Gedankengut in seinem *Grundriss der Gesamtwissenschaft des Judentums* als „Einfluss des Irrationalismus auf das Judentum“. S. Adelman (wie Anm. 30), S. 161.

³⁵ Vladimir Jankélévitch, *Bergson et le Judaïsme*, in: ders., *Henri Bergson*, Paris 1959, S. 280.

3. Möglichkeit:

Bergson war Professor für griechische Philosophie und damit mit dem antiken Begriff „Mousike techne“ bestens vertraut, möglicherweise war dieser in sein eigenes Sprachbewusstsein eingegangen. „Mousike techne“, musische Kunst, die ursprüngliche Einheit, die unlösbare Verbindung von Musik und Wort im Vers, bilden den begrifflichen Nenner für die harmonische Einheit dieser beiden Künste,³⁶ mit den Worten von Thrasyboulos Georgiades:

In der mousike leuchtete das Wort als Artikulation, Bedeuten und musikalisches Phänomen auf. Die mousike [...] beanspruchte den Menschen als zugleich handelndes, denkendes und empfindendes Wesen, sie bestimmte ihn total. Sie war eine unvergleichbar totalere Macht als das, was wir unter Kunst verstehen.³⁷

4. Möglichkeit:

Schließlich könnte eine persönliche Komponente Bergsons Denken beeinflusst haben: Seiner Ehe mit Louise Neuberger entstammte eine 1896 taubstumm geborene Tochter. Dies war für die Eltern eine Herausforderung, neue und andere Kommunikationsformen zu entwickeln, ein Kommunizieren aus der Stille, non-verbal, nicht klanglich und doch intensiv.

Die gegenseitige Annäherung von Musik und Sprache sah z. B. Hans Heinrich Eggebrecht sehr kritisch; abgesehen von den gemeinsamen Dimensionen der Laute, des Rhythmus und Metrums, erkennt er das, was hinter der Sprachähnlichkeit der Musik steht, als den musikalischen Mitteilungswillen.³⁸ Das ist sicherlich richtig, aber vielleicht nicht weitreichend genug gedacht. Adorno ging in seinem Denken weiter. Nach Sabine Bayerl kreist es letztendlich um eine latente Musikalisierung der Künste, auch der Sprache trotz des Dilemmas, dass die Begrifflichkeit der Sprache nicht zu verleugnen ist.³⁹ Jedoch kommt in ihr eine zweite, musikalische Schicht zum Sprechen, die den Ausdruck gegen die bloße Zeichenhaftigkeit verteidigt. Gershom Sholem sah sie verankert in der jüdischen Mystik:

Adorno fühlt sich an die wahre Sprache der jüdisch-mystischen Lehre erinnert. Entdeckt die jüdische Mystik an der Struktur der Sprache doch etwas, was nicht auf

³⁶ Oswald Panagl, *Sprache und Musik*, in: Wilfried Seipel, *Der Turmbau zu Babel*, Wien 2003, S. 236.

³⁷ Erst nach Platon setzt der Bedeutungswandel ein, von der ursprünglich das Wort enthaltenden Komponente zu einem Begriff für ein autonomes Kunstwerk. S. Thrasyboulos Georgiades, *Musik im Altertum*, in: Hartmut Schick u. Alexander Erhard (Hg.), *Thrasyboulos Georgiades (1907–1977). Rhythmus-Sprache-Musik*, Tutzing 2011, S. 22f.

³⁸ Hans Heinrich Eggebrecht, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Sprache und Musik*, Laaber 1999, S. 13.

³⁹ Bayerl (wie Anm. 26), S. 24.

die Mitteilung des Mitteilbaren, sondern auf die Mitteilung eines Nicht-Mitteilbaren ausgerichtet ist.⁴⁰

Etwas neutraler formulierte es Michel Serres: „Die Musik der Sprache, die sich universell unter den Sätzen hinzieht, scheint den Sinnen mehr zu sagen als die Bedeutung der Worte“.⁴¹

Vielleicht kann man doch mit musikalischen Parametern beschreiben, worauf die Musik der Sprache basiert, in der Poesie, aber auch bei Wortspielen und Witzen. Sprachlich-semantic Pointen beruhen auf Unterscheidungen in Rhythmik, Akzenten, Längen, Kürzen und Pausen, sonst wäre die Pointe hinfällig. Betrachten wir das Kürzel „Heute so, morgen so“. Es ist die Nuancierung in der Aussprache, in Tonfall und Sprachmelodie, Rhythmisierung bzw. Akzentuierung, die daraus ein Beispiel für Konsequenz (Betonung jeweils auf der ersten Silbe, den Zeitadverbien) oder Inkonsequenz (Betonung auf der dritten Silbe, dem „so“) macht.⁴² Durch die veränderte Betonung erhält das Wörtchen „so“ eine Doppeldeutigkeit, die die für den Witz typische Inkongruenz mit Überraschungseffekt offenlegt. Die Semantik allein wäre ohne die musikalische Ausdeutung machtlos.

Auch der gern zitierte Spruch „Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft“⁴³ wäre ohne die veränderte Rhythmisierung im zweiten Teil unverständlich; selbst wenn beide Teile im selben Tempo vorgetragen werden, so vollzieht der Intellekt diese Differenzierung; damit bestätigt sich auch Bergsons These: Komik richtet sich an den Intellekt.⁴⁴

3 *Le rire* im Klang der französischen Sprache

Spricht man auf deutsch über einen französisch geschriebenen Text, bewegt man sich in verschiedenen Klangwelten, Klangspezifizierungen, die jeder Sprache eigen sind. Der Jesuitenpater Dominique Bouhours befand bereits 1671: Italiener seufzen, Engländer zischen, Spanier deklamieren, die meisten Asiaten singen, die Franzosen betreiben Konversation und die Deutschen röcheln.⁴⁵ Voltaire empfand das Französische als besonders harmonisch vor allem wegen des „e muet“ (das stumme *e* am Ende

⁴⁰ Ebda., S. 117f.

⁴¹ Ebda., S. 29.

⁴² Lutz Röhrig, *Der Witz*, Stuttgart 1977, S. 102.

⁴³ Verfasst hatte ihn 1830 Franz Grillparzer (in: *Epigramme*). (Hinweis der Herausgeberin)

⁴⁴ Bergson (wie Anm. 4), S. 15.

⁴⁵ Zit. nach: Mario Wandruszka, *Der Geist der französischen Sprache*, Reinbek 1959, 27.

vieler Wörter), weil dadurch der Klang ausschwingen kann;⁴⁶ das betrifft auch den besagten Titel *le rire*: durch das stumme *e* kann das gutturalisierte *r* aushauchen, der helle, lange *i*-Klang wird damit sanft begrenzt. Das deutsche *Lachen* artikuliert sich dagegen in einem anderen musikalischen Stil: Das kurze, offene *a* wird von einem ziemlich harten Kehllaut gefasst – hier haben wir tatsächlich das Röcheln, das dann in einen nasalen Schlusslaut weitergleitet. – Eklatant sind die Unterschiede der Betonungen. Dem Französischen fehlt ein gewichtiger Wortton, der Wortakzent geht ganz im Satzakzent auf, wobei die Betonung innerhalb eines Satzes im Verlauf des Sprechens immer weiter nach hinten rutscht.⁴⁷ Das ergibt eine perlende Leichtigkeit, musikalisch ausgedrückt: Die Komposition geht über die Taktstriche hinweg.

Es ist im Grunde fast unmöglich, Sprachmelodie und -rhythmus von einer Sprache in eine andere zu übertragen. Dennoch zeichnen sich gute Übersetzungen dadurch aus, dass sie das sprachliche Metrum des Originals durchscheinen lassen, wie Umberto Eco ausführlich erläutert hat, zuletzt in *Quasi dasselbe mit anderen Worten*.⁴⁸ Hinzu kommen die semantischen Probleme beim Übersetzen. Absolute Negativbeispiele bieten viele Computerübersetzungsprogramme. Eco hingegen empfand es positiv, wenn er anhand der Übertragungen seiner Werke in andere Sprachen völlig neue Interpretationen als die ursprünglich beabsichtigten entdecken konnte, oder merkte, dass eine andere Sprache den Sinn sogar vertiefte bzw. klarer hervorhob.⁴⁹

An zwei Stellen sollen hier das Original von Bergsons *Le rire* und die Übertragung von Roswitha Plancherel-Walter aus dem Jahr 1972 verglichen werden. Im ersten Beispiel geht es um die zentrale Aufgabe der Kunst, Kunst als die Fähigkeit, den Schleier, der sich zwischen der Natur und unserem Bewusstsein befindet, zu entfernen,⁵⁰ um die Realität unmittelbar erkennen zu können, bzw. die ununterbrochene Melodie unseres inneren Lebens rauschen zu hören. Bergson sprach von den Rhythmen des Lebens und Atmens, die tiefer im Menschen beheimatet sind als seine tiefsten Gefühle:

Par des arrangements rythmés de mots, qui arrivent ainsi à s'organiser ensemble et à s'animer d'une vie originale, ils nous disent, ou plutôt ils nous suggèrent, des choses que le langage n'était pas fait pour exprimer. – D'autres creuseront plus profondé-

⁴⁶ Ebda., S. 28f.

⁴⁷ Ebda., S. 25.

⁴⁸ Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten*, dt. München 2009, S. 81ff.

⁴⁹ Zu dieser Problematik s. Eco, ebda., z. B. S. 130ff.

⁵⁰ Der Schleier ist seit der Antike, in der platonisch-neuplatonischen Tradition ein Topos für verborgene Wahrheit. S. hierzu Jan Assmann, *Das verschleierte Bild Sais*, Stuttgart 1999.

ment encore. Sous ces joies et ces tristesses qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances. En dégageant, en accentuant cette musique, ils l'imposeront à notre attention; ils feront que nous nous y inséreront involontairement nous-mêmes, comme des passants qui entrent dans une danse. Et par là ils nous amèneront à ébranler aussi, tout au fond de nous, quelque chose qui attendait le moment de vibrer.⁵¹

Die Übersetzung von Plancherel-Walter lautet:

Durch die rhythmische Anordnung von Worten, die sich ineinanderfügen und dadurch ein neues Leben erlangen, sagen oder suggerieren sie uns Dinge, die zu bezeichnen die Alltagssprache nicht geschaffen ist. – Andere graben noch tiefer. Unterhalb der Freuden und Leiden, die sich zur Not in Worte übertragen lassen, erfassen sie etwas, das sich der Sprache entzieht: Rhythmen des Lebens und Atmens, tiefer im Menschen beheimatet als seine tiefsten Gefühle, die lebendige, in jedem Menschen verschiedene Gesetzmäßigkeit seiner Niedergeschlagenheit und seiner Hochstimmung, seiner Enttäuschungen und seiner Hoffnungen. Diese Musik legen sie frei und betonen sie, damit auch wir sie hören. Und wir tauchen unwillkürlich in sie ein, so wie man zufällig in einen Reigentanz gerät. Dann kommt auch tief in uns etwas zum Schwingen, das schon lange schwingen wollte.⁵²

Abgesehen vom etwas altertümlichen Begriff „Reigentanz“ klingt der Schluss dieser Passage ein wenig *blass*, beinahe alltäglich. Gewiss schwingt unwillkürlich vieles in uns mit, wir könnten nichts hören, träfen nicht Schwingungen auf unser Trommelfell und setzten sich als elektronische Impulse in unseren Nervenbahnen und unserem Körper fort.

Lässt sich auch lexikalisch nichts an dieser Übersetzung bemängeln, so tritt der am Ende dieser Passage pointierte psychische Impuls in der älteren Übersetzung von Julius Frankenberger und Walter Fränkel wesentlich deutlicher und ausdrucksstärker hervor:

Durch rhythmische Anordnung der Worte, die sich so zum Organismus zusammenschließen und ein eigenes Leben erhalten, sagen sie uns Dinge (oder vielmehr versuchen sie uns Dinge zu sagen), die die Sprache an sich nicht ausdrücken konnte. – Andere graben noch tiefer. Sie erfassen etwas, was tiefer liegt als die Freuden und Leiden, die zur Not mit Worten ausgesprochen werden können, was nichts mehr mit

⁵¹ Bergson (wie Anm. 4), ebda., fr. S. 120.

⁵² Ebda., dt. S. 111.

dem Wort gemeinsam hat, gewisse Rhythmen des Lebens und Atmens, die tiefer im Menschen, innerlicher sind als die innersten Gefühle, die das lebendige, individuelle Gesetz seiner Kraft und seines Leides, seiner Sehnsucht und seiner Hoffnung ist. Dadurch, dass sie diese Musik herausstellen und betonen, zwingen sie uns, sie zu beachten, bringen sie uns dazu, dass wir uns unwillkürlich ihr einfügen, wie man sich etwa einem Tanze anschließt, welchen am Festtage fröhliche Leute auf der Straße tanzen. Und schließlich erzittert dadurch auch in uns, ganz in der Tiefe unseres Lebens, ein Etwas, das nur auf seine Zeit wartete.⁵³

Diese Übersetzung trifft die Konstruktion und Absicht des Originaltextes (trotz einiger Freiheiten) genauer; denn da wartete etwas darauf mitzuschwingen, da rüttelte ein innerer Drang, der uns mitreißt. Abgesehen davon, dass der sprachliche Schwung des Französischen den Leser in einem permanenten Sog weiterträgt, kommt dem Satzende auch im Deutschen eine Bedeutung zu, vor allem auf der semantischen Ebene.⁵⁴ Vergleicht man die Schlussworte dieser Passage in den drei Fassungen, so haben sie durchaus eigene Konnotationen:

(Bergson) *vibrer* – (Plancherel-Walter) *wollte* – (Frankenberger/Fränkel) *wartete*.

Was ist dieses unbestimmte Etwas, ob es nun schon lange schwingen wollte oder auf seine Zeit wartete? Ist es das tiefe Bedürfnis, sich selbst zu erkennen (im Sinne des delphischen *gnothi seauton*), oder die Sehnsucht vieler Menschen, zu sich selbst zu kommen? Im Anschluss an diese Passage zeigt Bergson einen Weg auf, eine Methode für diesen Prozess, und das ist die Kunst schlechthin:

Ainsi, qu'il soit la peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même.⁵⁵

Plancherel-Walter übersetzt:

So hat die Kunst, ob Malerei, Bildhauerei, Dichtung oder Musik, im Grunde keinen anderen Zweck, als die praktisch-nützlichen Symbole, die konventionellen Verallgemeinerungen, kurz, alles, was die Wirklichkeit verschleiert, aus dem Weg zu räumen und uns mit der nackten Wirklichkeit zu konfrontieren.⁵⁶

⁵³ Übersetzung von Julius Frankenberger u. Walter Fränzel, Jena 1921, Meisenheim 21948, S. 87.

⁵⁴ Judith Macheiner, *Das grammatische Variété*, Frankfurt 1991, S. 47ff.

⁵⁵ Bergson (wie Anm. 4), S. 120.

⁵⁶ Ebda., dt. S. 111.

Dies ist nichts anderes als ein knappes, aber prägnantes Plädoyer für die Kunst- und Musiktherapie. Auch wenn der Begriff „Therapie“ selbst nicht vorkommt: Es sind die tiefen psychischen Bereiche, die Bergson anspricht und weckt und die der Mensch braucht, Bereiche ohne Sprache, aber essentiell für unser Dasein. Es ist die von Marcel formulierte Wiedererinnerung an das eigene Ich. Damit berührte Bergson wieder, ohne es an dieser Stelle explizit auszudrücken, den für ihn zentralen Gedanken: den „Elan vital“, der mit Lebensschwungkraft, Lebensstrom, Urkraft des Lebens zu übersetzen wäre.

Mit seiner subtilen Beobachtungsgabe behandelte Bergson die verschiedenen Bereiche des menschlichen Lebens, so wie er auch zum Schluss seines Essays auf die soziale Bedeutung des Lachens einging. Das Lachen dient der Entspannung, aber auch als gesellschaftliches Korrektiv, indem es jemanden demütigt.⁵⁷ Insofern haftet ihm etwas Ungerechtes an, deswegen sind die begleitenden Gefühle durchaus zwiespältig. Überraschenderweise enthält gerade Bergsons letzter Satz und das letzte Wort quasi als Schlussakkord seines ansonsten euphorischen Essays einen weniger angenehmen Beigeschmack. Er verglich das Lachen mit den Schaumkronen an der Oberfläche des Meeres: Es zeigt den Aufruhr an der Oberfläche des sozialen Lebens; es prickelt, leicht und fröhlich. Doch dann heißt es:

Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d'amertume.⁵⁸

Dass in einem Essai über das Lachen das letzte Wort ausgerechnet „amertume“ (Bitterkeit, Schmerz, Gram) lautet, wirkt nicht nur relativ hart (auch wenn der Wortklang weich ist), es steht auch gedanklich in Opposition zur prickelnden Leichtigkeit des Lachens, selbst wenn der Anteil von Bitterkeit noch so gering ist. Dadurch werden gewissermaßen die Abgründe menschlicher Regungen aufgerissen – und es kommt nichts danach, was sie nivellieren könnte. Wollte Bergson durch diese Kontrastwirkung, die er zuvor als ein Stilmittel der Komik herausgearbeitet hatte, dem Leser am Schluss noch eine kleine Pointe „servieren“?

Anders klingt die Übersetzung von Plancherel-Walter. Bedingt durch die Notwendigkeit der im Deutschen geforderten Wortstellung innerhalb der Satzstruktur verlagert sich die Grundstimmung des Inhalts:

⁵⁷ Ebda., dt. S. 134.

⁵⁸ Ebda., S. 153.

Der Philosoph, der es einfängt (das Leichte, Fröhliche, Lachen), um davon zu kosten, wird im Übrigen noch in der geringsten Menge bisweilen eine Dosis Bitterkeit entdecken.⁵⁹

Die Übersetzerin hat zum einen durch den Gebrauch des Superlativs („geringste Menge“) das Maß an Bitterkeit verringert. Zum anderen mildert das Verb am Satzende nicht nur den herb-traurigen Beigeschmack, sondern verleiht dem Text eine offene, fast herausfordernde Konnotation. Da im Leser das letzte Wort „entdecken“ nachhallt, entpuppt sich Bergsons Lektüre als eine Schule des Beobachtens, des Spürens, aber auch des (inneren) Hörens. Wer mit einem anderen Sprachhintergrund Bergsons Schriften begegnet, ist dadurch sozusagen doppelt gefordert, aber vielleicht auch doppelt bereichert. Der aufmerksame Leser kann sich auf Spurensuche begeben und seine Sensibilität stärken – und das ist letztlich ein positiver Aspekt, ganz im Sinne von Bergsons ureigener Vitalität.

⁵⁹ Ebda., dt. S. 136. Dieser Satz hat bei Frankenberger u. Fränkel dieselbe Tendenz: „Und der Philosoph, der ein paar Tropfen sammelt, um zu kosten, mag wohl bisweilen in einer kleinen Menge dieses Stoffes sein gut Teil Bitterkeit finden.“ (S. 109).

Humor und Komik in Bühnenwerken des 17. Jahrhunderts

Brigitte Vedder

Abstract

In deutschsprachigen Bühnenwerken des 17. Jahrhunderts weisen Librettisten alles Humoristische dem niederen Stand zu. Dabei unterscheiden sich diesbezügliche Vertonungen italienisch- oder deutschsprachiger Werke nur unwesentlich. So sind weder Iro aus Monteverdis *Poppea* (1643), das Pärchen Kätha und Jäckel aus Bontempis *Dafne* (1672) bzw. Heluantes und Carinthia aus Meders *Beständiger Argenia* (1680), Sylvander aus Francks *Cecrops* (1679) noch der Kohlbrenner in Löhners *Triumphierender Treu* (1679–80) von Adel oder aus dem gehobenen Bürgertum, umso dreister und ironischer können sie ihren Gedanken über das Leben und seine Tücken freien Lauf lassen. Beliebte Sujets sind Fressen, Saufen, Liebe und Sex, Raub und Bauerschläue, meist verknüpft mit einer Gesellschaftskritik an den Um- und Zuständen ihres Lebensraumes. Die Librettisten verwenden gern sprachliches Lokalkolorit, während die Komponisten z.B. das Stottern der (vorgeblich ungebildeten) Männer in die Gesangsmelodie übernehmen. Indem sie auch für die Vertreter des niederen Standes sängerische Virtuosität in Rezitativ und Arie voraussetzen, stellen sie diese durchaus den Hauptcharakteren gleich. Dies wird in den in Hamburg aufgeführten Bühnenwerken deutlicher umgesetzt als in den Opern, die z. B. an süddeutschen Höfen gespielt wurden, was für das Selbstverständnis der Bürgerschaft spricht.

Viele Bühnenwerke des 17. Jahrhunderts regen zum Schmunzeln an. Wieso diese oder jene Stelle – oft auch durch sängerische Kunst hervorgehoben – als humorvoll bzw. komisch¹ wahrgenommen wird, soll im Folgenden an einigen Beispielen untersucht und diskutiert werden. Zunächst wird ein Überblick von Bühnenfiguren aus italienisch- und deutschsprachigen Bühnenwerken zeigen, dass vor allem der Personenkreis aus niederen Ständen mithilfe musikalischer und gesangstechnischer Aspekte als humorvoll oder komisch dargestellt wird. Die musikalischen Mittel werden hinsichtlich Tonmalerei, geforderter Gesangstechnik, Lokalkolorit sowie Hinweisen in Libretti zu Gestik, Mimik, Auftritt, Darstellung untersucht. Die Untersuchung von Vokalprofilen in Handschriften und Drucken zeigt allerdings, dass diese Figuren – oft im Gegensatz zu Göttern oder Helden in die Handlung eingebaut – nicht unbedingt eine Nebenrolle spielen (sollen). Sie haben Rezitative und Arien, die bezogen auf Moral, Sexualität, Politik, Stände-Gesellschaft darauf hinweisen, dass Librettisten und Komponisten gezielt durch entsprechende Mittel, die auch heute als humorvoll wahrgenommen werden könnten, Kritik an damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen übten, und Humor auf der Bühne nicht nur der Unterhaltung diene.

1 Allgemeine Bemerkungen

Zu den Normen, die für die Bühnenwerke ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts festgelegt wurden, gehört neben einem relativ starren Aufbau mit Wechsel von Secco-Rezitativen und Da-Capo-Arien sowie der Ausbildung bestimmter Arien- und Szene-Typen (Rache-Arie, Gleichnis-Arie, Lamento, Ombra-Szene, Pastorale) auch die stilisierte Rollenzusammensetzung. Als typische Figuren werden Götter und Heroen der Antike (Giove, Ulisse, Penelope, Minerva, Nerone, Poppea, der Hirte Orfeo, in religiösen Opern auch Heilige wie San Alessio) gewählt, die wiederum als Weggefährten Menschen niederer Stände zur Seite gestellt bekommen: Bauern, Hirten und Schäferinnen, Hofangestellte, Kammerdiener und Zofen, Soldaten, jung wie

¹ Wilfried Gruhn, „Die komische Wirkung [von Musik] ergibt sich aus der Funktion, die die Aussagen, Handlungen, Vorgänge in einem bestimmten Zusammenhang erfüllen, und beruht auf einer bestimmten Konfiguration von einem Sachverhalt, dem Zusammenhang (Kontext), in dem er steht, und der Verfassung (psychischen Disposition) des Rezipienten. Was dem einen komisch erscheint, kann der andere gar nicht komisch finden. Derselbe Sachverhalt kann in dem einen Zusammenhang witzig wirken, in einem anderen eher peinlich oder ärgerlich wirken. Komik ist demnach keine Qualität an sich, sondern die spezifische Bedeutung, die eine Zeichenkonstellation in einem bestimmten Zusammenhang (Kontext) als Ergebnis eines Prozesses erwächst, in dem verschieden Faktoren zusammenwirken“. Ders., *Wie heiter ist die Kunst?*, in: Österreich. Musikzeitschrift v. 28.12.1983, S. 677–678.

alt, gleichsam als Spiegel der Gesellschaft, die den Opernaufführungen beiwohnte. Die Tradition dieser komischen Figuren stammt aus der *Commedia dell'Arte*, weitere lustige Personen wurden in Hamburg z. B. auch durch englische Theatertruppen eingeführt.

In den Bühnenwerken des 17. Jahrhunderts leben szenischer Humor und Komik von den Kommentaren zu den Eroberungs- und Liebes-Erlebnissen der Helden, welche die niederen Personen mit ihren eigenen Sorgen vergleichen.² Ausgangspunkte der Kommentare können sein:

- ein dramatisches Erlebnis des Helden oder der Heldin, z. B. tatsächlicher oder vermuteter Tod oder verloren geglaubte Liebe, die in einer Arie zuvor affektiv besungen oder im dialogischen Rezitativ diskutiert wurde;³
- ein Spaß mit Freunden;
- ein unvermutetes Treffen, z. B. auf Kriegsschauplätzen oder mit Familienmitgliedern;
- die Ankündigung von Krieg oder eine sonstige Bewährungsprobe;
- das als merkwürdig empfundene Verhalten der Götter, des Adels, der Herrscher;
- familiäre Auseinandersetzungen.

Im Verlauf der Opernhandlung werden die lustigen Figuren in diese „übergeordneten“ Ereignisse entweder hineingezogen oder können sich distanzieren. Beide Möglichkeiten werden in Rezitativen oder Arien kommentiert.

Die Komponisten verwenden entweder normierte⁴ oder auch sehr subtile rhythmische, harmonische, melodische oder sprechgestalterische Mittel, um Komik auf der Bühne zu entfalten. Stegreif- und Schauspielkunst haben entsprechenden

² Zu Humor in Werken des 18./19. Jh. und den theoretischen Betrachtungen in Italien vgl. Gerd Rienecker, *Lachende Opernfiguren-Acht Skizzen* und Reinmar Emans, *Die Charakterisierung des „Witzes“ („Argutezza“) bei Emanuele Tesauro und seine Umsetzung in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*; beide Artikel in: Rolf Ares u. Ulrich Tadday (Hg.), *Martin Geck: Festschrift zum 65. Geburtstag*, Dortmund 2001, S. 55–61 bzw. S. 315–324.

³ „Lustiger“ Kommentar des Pamphilus zu den Liebesseufzern von Theseus: „Ach! möchten wir dafür ins Wein= Hauß gehn!“ In: *Die schöne und getreue Ariadne*; Neudruck, hg. von Jörg Jacobi, Bremen 2006, S. 36. Conradi verwendet in seiner Partitur die Bezeichnungen „Handlung“ und „Auftritt“ anstatt „Akt“ und „Szene“; diese Bezeichnungen werden im Folgenden übernommen, wenn aus der *Ariadne* zitiert wird.

⁴ Susanne Wilsdorf (Hg.), ND: Bontempi u. Peranda, *Dafne*, Leipzig 1998, S. VII: „Sicher war es der gewandelte Anspruch an musikalisch-theatralischen Darbietungen, dem Bontempi hier Tribut zollte: Neben der Betonung des Dramatischen und der größeren Vielfalt des szenischen Geschehens bereicherte er das Opitzsche Libretto vor allem um komische und anzügliche Momente. Das alles beherrschende Thema der Liebe wurde jedenfalls recht deutlich, zuweilen derb behandelt.“

Regie-Anweisungen zu folgen. Typische und/oder auffällige „lustige“ oder „komische“ Figuren quer durch die Operngeschichte des 17. Jhs. sind z. B.:

- Iro (Diener, auch Trunkenbold und „Parasit“) in Monteverdi: *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*⁵;
- das Paar Kätha (Magd) und Jäckel (Sackpfeifer) sowie Käthas betagter Vater Chremes in: *Dafne*⁶;
- Heluantes (Diener und Vertrauter) und Carinthia (Kammermädchen), ein Paar in: *Die Beständige Argenia*⁷;
- Barac, Osmane und Vertrauter des Cara Mustapha aus der gleichnamigen Doppeloper: *Der Glückliche/Unglückliche Groß=Vezier Cara Mustapha*⁸;
- Pamphilius, Diener in: *Die schöne und getreue Ariadne*⁹;
- Tisbo, betrunkenen Schäfer in: *Erindo oder Die unsträfliche Liebe*¹⁰

Zu den genannten Opern liegen teilweise Neueinspielungen auf CD vor, die von renommierten Musikern aufgeführt, den Hörern zumindest eine Ahnung von der Wirkung der entsprechenden Szenen geben können.¹¹

2 Rhetorische und musikalische Mittel

Wir sind heute aufgrund unserer Sozialisierung und unserer ästhetischen Erfahrungen in der Lage, Komik, die aus musikalischen (und sprachlichen) Kunstgriffen resultieren kann, nachzuvollziehen. Wir können verstehen, was mit dem „Schleifen

⁵ UA Venedig Karnevalssaison 1639/40, Musik: Claudio Monteverdi (1567–1643), Libr.: Giacomo Badoaro (1602–1654). 10 Aufführungen in dieser Saison, weitere Aufführungen in den nachfolgenden Jahren.

⁶ UA Dresden 1672. Musik: Giovanni Andrea Bontempi (um 1624–1705) und Marco Giuseppe Peranda (um 1625–1675), Libretto-Vorlage von Martin Opitz (1597–1639).

⁷ UA Warschau 1680. Musik: Johann Valentin Meder (1649–1719). Weitere Aufführungen sind nicht nachgewiesen, als Librettist kann Meder vermutet werden.

⁸ UA (beide Teile) Hamburg 1686. Musik: Johann Wolfgang Franck (1644–um 1710), Libr.: Lukas von Bostel (1649–1716), Ratsherr und Bürgermeister in Hamburg.

⁹ UA Hamburg 1691. Musik: Johann Georg Conradi (1645–1699), Libr.: Christian Heinrich Postel (1659–1705). Weitere Aufführungen in den nachfolgenden Jahren (die Oper in Hamburg wurde zwischen 1678–1738 in den ersten zwei Jahrzehnten ihres Bestehens in der Regel 5–6 Mal pro Woche gespielt).

¹⁰ UA Hamburg 1694. Musik: Johann Sigismund Kusser (Cousser) (1660–1727), Libr.: Friedrich Christian Bressand (um 1670–1699).

¹¹ Monteverdi: *Complete Operas*, Ltg. Sergio Varolo, 2004–2006, Brilliant Classics 93905, Sänger des Iro: Davide Cicchetti, Tenor. Conradi: *Die schöne und getreue Ariadne*, Ltg. Stephen Stubbs und Paul O'Dette, 2005, cpo 777073-2, Sänger des Pamphilius: Jan Kobow, Tenor.

eines Weibes¹² gemeint ist, oder die politische Implikation im Text: „Der Nationalsozialist raucht nur ‚Parole‘! Sechs Pfennig. Mild und aromatisch“¹³.

Tonmalerische und tonsymbolische Mittel der Textausdeutung spielen in der Oper des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Die musikalisch-rhetorischen Figuren sind Musikern wie Zuhörern vertraut, in erster Linie aus feierlichen religiösen Zusammenhängen. Als Beispiele können genannt werden: *Saltus duriusculus* (ein ungewöhnlicher Melodiesprung für die Falschheit des Herzens), *Katabasis* (die abwärts geführte Melodielinie für den Abstieg in die Hölle), *Passus duriusculus* (die chromatische Fortschreitung in der Basslinie für Trauer, Tod), *Seufzerfiguren*, etc.

Auch die Verzierungen unterliegen festgelegten Standards, verankert in vielen Traktaten zur *musica poetica* und *musica practica* der damaligen Zeit. Dabei referieren die deutschsprachigen Traktate üblicherweise die italienischen Autoren (erstaunlicherweise kaum französische oder spanische Vorlagen).

Zudem werden außermusikalische Geräusche lautmalerisch umgesetzt: Tierstimmen, Kriegsgetöse, das Rasseln von Waffen und Schießen mit Kanonen, Wasserrauschen etc. werden musikalisch dargestellt und wirken dann komisch, wenn dadurch die Einfältigkeit oder Gewitztheit des Protagonisten aus dem niederen Stand hervortritt.

2.1 Beispiel: Claudio Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, I. Akt, 12. Szene

Zu Beginn ist die soziale Gleichstellung von Hirt Eumetes und Diener Iro erkennbar; der Diener singt in Koloraturen ebenso virtuos wie zuvor Eumetes. Dann jedoch imitiert er das Blöken eines Schafes: wiederholt notiert Monteverdi Quartsprünge nach oben und Terzsprünge nach unten auf den Wortsilben *di be di be* (7x im tänzerischen Dreiertakt), ebenso am Ende der Arie auf die Worte „io mangio i tuoi compagni Pastor“. Damit werden Hirt und Tier gleichgesetzt.

¹² Pamphilus, *Ariadne*, 1. Handlung, 15. Auftritt: „Der König schleiffet seinen Rath, Der Rath die armen Schreiber, Und wenn man nichts zu schleiffen hat, dann schleiffet man die Weiber“... (Aria, 2. Str.).

¹³ Maurizio Kagel: ...den 24.XII.1931. *Verstümmelte Nachrichten für Bariton und Instrumente.; Teil IV. Alla Marcia*. Als Instrumente sind angegeben: Trommeln, HiHat, Stiefel und Schuhe; bei den 'Stiefeln' findet sich der Zusatz: grobes bzw. feines Schmirgelpapier; bei den 'Schuhen' der Hinweis: *eigene Halbschuhe einsetzen [Hacken zusammenschlagen]*. UA Donaueschinger Musiktage 1991.

IRO

Pastor d'armeni può praticare bo -

(Allegretto) (♩ = 120.) (♩ = 120.)

- schi lo - dare a vezzo nelle mandre a conver - sar quest'her - be

che tu no - mi - ni so - no ci - bo di be di be di be di be di be di be di

be - stie e non degli uomini .

Notenbeispiel 1: Ulisse, I. Akt, 12. Szene, T. 1-17

Eumete revanchiert sich und beschimpft Iro als dicken gefräßigen und schwatzhaften Menschen, der sterben soll: zunächst in aufwärts steigendem Dreiklang in *a*-Moll, danach auf die Worte „corri corri a mangiar“¹⁴ in auf- und abwärts steigenden sequenzierten Läufen, die auf einem abwärts geführtem Achtellauf über eine Septime *g*“*a*‘enden.

¹⁴ Im Booklet der genannten CD heißt es „corri a crepar“.

EUMETE

tuo i compagni Pa-stor e le tue pra-ti-che. I-ro gran mangiato-re

($\text{♩} = \text{♩}$) (Piuttosto mosso)

I-ro di-vora-to-re I-ro lo-qua-ce mia pa-ce mia pa-ce mia pace

non per-turbar corri corri a mangiar corri corri a mangiar

cor-ri cor-ri cor-ri cor-ri cor-ri cor-ri corri corri a mangiar a mangiar.

Notenbeispiel 2: Ulysses, I. Akt, 12. Szene, T. 32-46

2.2 Beispiel: Johann Valentin Meder, *Die beständige Argenia*, Erste Handlung, 6. Auftritt¹⁵

Erster Auftritt des Dieners Heluantes: er „stolpert“ auf die Bühne mit den Worten „Heissa lustig und Potz Velten“. Der Komponist stellt das Stolpern so lautmalerisch dar, dass weder Zuhörer noch wir als Leser der Partitur es missverstehen können. Ein

¹⁵ J. V. Meder, *Die beständige Argenia*, ND hg. v. Werner Braun, Mainz 1973, S. 32.

melodischer Abschwung über eine Duodezime $c'-F$ abwärts in punktiertem Rhythmus verdeutlicht die Bewegung, lässt gleichzeitig erkennen, dass der Interpret über große Stimme und Virtuosität verfügen muss, also diese Figur mitnichten eine kleine Nebenrolle ist.

Heluantes

Hei - sa lu - stig und Potz Vel - ten, wo soll die - se Reis' hin - gel - ten?

6 # 6 b 4 #

Notenbeispiel 3: *Die beständige Argenia*, Erste Handlung, Sechster Auftritt, T. 1–4. (Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT Music, Mainz)

In der Fünften Handlung, Neunter Auftritt setzt sich die Prinzessin Argenia für ihren Diener Heluantes ein, damit er nicht von seinem Herrn bestraft wird. Heluantes¹⁶ zählt nun auf, was er vor der Prinzessin aus lauter Dankbarkeit krümmt: Kopf, Hals, Bauch und Rücken. Das Hauptmotiv ist in Sequenzen auf- und abwärts geführt, gleichzeitig aber pro Takt um eine Terz nach unten geneigt, so dass das Bücken (tiefster Ton auf diesem Wort) sowohl musikalisch wie schauspielerisch stufenweise abwärts bis zum Boden führen kann.

¹⁶ Regieanweisung: „legt sich mit dem Kopf zur Erden“, ebda., S. 148.

Hel. (*legt sich mit dem Kopf zur Erden*)

Der Kopf und der Hals und der Bauch und der Rük-ken, die sol-len vor Eu-e-rer Ho-heit sich

bü-ken. Ge-näd-ge Prin-zes-sin, ich bleib Ihr ver-pflicht, bis daß mir der Hen-ker den Nak-ken zer-bricht!

Notenbeispiel 4: *Die beständige Argenia*, Fünfte Handlung, Neunter Auftritt, T. 26–41. (Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT Music, Mainz)

2.3 Beispiel: Johann Sigismund Kusser, *Erindo oder Die unsträfliche Liebe*, Da-Capo-Arie des Tisbo, Zweyte Handlung, Achter Auftritt¹⁷

Die Arie steht im $\frac{3}{4}$ -Takt, der A-Teil in *g*-Moll, der B-Teil in *d*-Moll, über einem achttaktig abwärts geführten Ostinato im Bass. Es erscheint also scheinbar ein barockes Lamento-Szenario.

Wenn der Gesang beginnt, sind die Taktschwerpunkte zunächst sowohl von der Textbetonung als auch von Rhythmus her korrekt gesetzt. Jedoch schon im dritten Takt wird der Akzent auf die zweite Zählzeit verlagert und das rhythmische Wort-Ton-Verhältnis durcheinandergebracht. Die Gesangsstimme wird sequenzierend abwärts geführt; Begleitung und Basslinie sind mit unerwarteten Dissonanzen wie verminderten Quinten, übermäßigen Quarten, Sekunden und Septimen durchsetzt. Pausen verdeutlichen das Stottern, die verlangsamten Bewegungen, das Hicksen. Die Trunkenheit des Tisbo ist mit musikalischen Mitteln deutlich gezeichnet. In der nachfolgenden Szene erscheint dann auch der „Chor der berauschten Schäffer“.

¹⁷ Arien, Duette und Chöre aus *Erindo oder Die Unsträfliche Liebe*, ND in: *Das Erbe deutscher Musik. Landschaftsdenkmale Schleswig-Holstein und Hansestädte*, Bd. 3, Braunschweig 1938, S. 53–54. Anweisung im Libretto: „Tisbo bezechet / mit einer Wein=Flasche in der Hand / und bald darauff der Chor der berauschten Schäffer“, ebda. S. XVII

Tisbo
 Basso
 Cembalo

Wie hab ich doch den Kra-gen, wie hab ich
 doch den Kra-gen so herr-lich aus-ge-stopft, so herr-lich, so herr-lich, so
 herr-lich aus-ge-stopft!

[Fine]
 [Fine]

Notenbeispiel 5: *Erindo oder Die unsträfliche Liebe*, Zweyte Handlung, Achter Auftritt, T. 1-26

3 Sängerbische Disposition

Die deutschen Opernhäuser¹⁸, die über geschultes Personal verfügten, brachten Werke auf die Bühne, in denen bezüglich Virtuosität und Schauspielkunst ebenso viel verlangt wurde wie in italienischen Opernhäusern¹⁹. Es wurden Qualitäten wie von „Stuntmen“ gefordert²⁰, auch erwartete man perfekte Gesangkunst. Diesbezüglich unterscheiden sich die Figuren des niederen von denen des hohen Standes, Herrschern oder Göttern, was das geforderte Können angeht, überhaupt nicht. Die Stimmen der komischen Figuren, die in der Tradition des Hanswurst oder der komischen Alten stehen, sind zwar weniger virtuos angelegt: sie müssen nicht über langen Atem, vokale Flexibilität oder besonders exponierte Stimmen verfügen. In den Partituren findet man eher einfach gestaltete Melodien, oft mit Echo. Von ihnen wird jedoch höchste Schauspielkunst verlangt. Sie sind also eher in schauspielerischer als in sängerischer Hinsicht interessant²¹.

Eine Ausnahme bildet die Rolle des Iro: Monteverdi verlangte vom Sänger dieser Rolle *ribattuta di gola* und schnelle Koloraturen auf langen Atem etc. Iro tritt nur in drei Szenen auf und wird eigentlich so als Nebenfigur dargestellt. Jedoch hat er eine Kampfszene im III. Akt und eine große Auf- und Abtrittsszene zu Beginn des letzten Aktes. Dies stellt ihn musikalisch fast auf die gleiche Stufe wie den Titelhelden: beide unterscheiden sich unwesentlich hinsichtlich ihrer sängerischen Virtuosität.

4 Stottern als humoristisches Element

Neben Volksliedton oder Virtuosität werden durch den Gesang auch Unregelmäßigkeiten der Sprache wie zum Beispiel Stottern verdeutlicht. Nicht nur der unterlegte Text, auch die melodische Ausdeutung zielt darauf ab, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erreichen, wobei das gesungene Stottern eben nicht einfach komisch

¹⁸ Ca. 320 verschiedene Bühnenwerke wurden in den 50 Jahren des Bestehens der Hamburger Barockoper aufgeführt. Eine Vielzahl von Librettodruckten ist erhalten, leider aber nur eine geringe Zahl an Partituren oder Ariendruckten.

¹⁹ Vgl. die Ausführungen von John Butt, *Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory – An Approach to 'Historical' Performance Practice*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 1/116, Oxford 1991, S. 41–62

²⁰ Die Libretti der Hamburger Oper am Gänsemarkt enthalten diesbezüglich erstaunliche und präzise Regieanweisungen. Hans Joachim Marx u. Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, bietet einen umfassenden Katalog, incl. Kalenderium der Aufführungen, Titelblätter-Illustrationen, Hinweisen zum Bühnenpersonal.

²¹ Vgl. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley u. a. 1991.

wirken soll, sondern die tiefer zugrundeliegende Botschaft (an der Zensur vorbei?) transportiert.

Die Figur des Pamphilius aus der *Ariadne* ist in musikalischer Hinsicht darauf par excellence zugeschnitten. Der Komponist Conradi weist in seiner *Vorrede an den Leser* mit folgenden Worten explizit darauf hin:

P. wird als ein gemeiner Kerl und Diener des Theseus angegeben / welcher mit den Labyrinth sol / weil es leicht probabel, das Loß / nach welchem dergleichen Leute ausgesuchet / habe so bald einen Scheeren=Schleiffer als einen Vornehmen getroffen / wann nun derselbige gleich etwas frey bisweilen redet / so sind doch dann und wann moralia mit darunter die nicht ohne Nutzen seyn möchten.²²

In mehreren Szenen wird Pamphilius als Stotterer entlarvt, wenngleich nicht sofort erkennbar. In der Erster Handlung, Siebender Auftritt [sic!], seinem ersten, wirft er Kommentare ein, als Theseus sein Leid klagt, er müsse, obwohl er Phaedra liebe, ihrer Schwester Ariadne seine Liebe vorgaukeln, um den Weg aus dem Labyrinth des Minothaurus herauszufinden. Bereits im ersten Kommentar wird das Wort „gern“ drei Mal wiederholt. Hier ahnt der Zuhörer noch nicht, dass Pamphilius stottert, dies wird erst beim dritten Einsatz „O Tor-tor-torheit“ und vierten Einsatz „Ma-ma-mantel“ deutlich. Beide Textstellen werden von Melodiewiederholungen mit auf- und abspringender Quarte hervorgehoben. Mit diesem Einsatz endet die I. Handlung: Pamphilius hat das letzte Wort: er zeigt sich tölpelhaft, weiß aber sehr wohl um die falsche Liebe des Theseus („Das heißt den mantel nach dem Winde hencken“). Feinsinnig lässt der Komponist den Sänger auf *e'* beginnen, über eine Quinte nach unten stottern, um auf „Winde“ erneut zum *d'/e'* zu springen, und dann auf einer notierten 32^{tel}-Koloratur, die alles andere als ein Stottern benötigt, nach unten zu gleiten und so den Wind lautmalerisch darzustellen.

²² Neudruck, S. XI.

30 Thes[eus]. Pamp[hilius].

8 Ehr wird der Son-nen güld-ner Brand, Als mei-ne treu-e Brunst ver-schwin-den. (O Tor-, tor-, tor-
tor-heit, tor-tor-heit o tor-, tor-, o tor-heit, die nicht zu er-grün-den!)

Notenbeispiel 6: *Die schöne und getreue Ariadne*, Erster Handlung, Siebender Auftritt, T. 30-33. (Mit freundlicher Genehmigung von edition baroque, Bremen, eba6054)

Thes[eus].

Es sey da-rum! Ich will mich denn er-
küh-nen, Zum Schein ihr mei-ne Gunst zu-schen-cken. Das heist den
Ma-, ma-, ma-, ma-, Man-tel nach dem Win-de hen-cken

68 Pamp[hilius].

71

(Pamp[hilius]. geht ab.)

Notenbeispiel 7: *Die schöne und getreue Ariadne*, Erster Handlung, Siebender Auftritt, T. 66-72. (Mit freundlicher Genehmigung von edition baroque, Bremen, eba6054)

Auch in der Zweyten Handlung, Auftritte 6-8, wird der Makel versinnbildlicht, gleichzeitig erhält Pamphilius wieder Gelegenheit, seinen Herrn zu kritisieren, diesmal dessen Tugend:

Er lasse doch dergleichen Fratzen, Wer pfleget nun noch in der Welt, Da man viel auff galante Leute hält, Viel von verliebet seyn zu schwatzen? Das sind Histörchen von Romanen, Da man von Lieb und Treu viel Wesen macht, Die Zeit lehrt uns den Weg gantz anders bahnen, Wo man nicht wil seyn ausgelacht, man muß jetzund, ich sags auff guten Glauben, Verliebet seyn, die Mädchen nur zu schrauben.

Conradi spart sich die musikalische Komik bis zum Schluss der Szene auf: Die Silbe „schraub“- wird jeweils als Sechzehntelnote 17(!)-mal in der Partitur notiert, eine entsprechende Körperbewegung hat sicher diese Stelle in der Inszenierung zu begleiten.

Notenbeispiel 8: *Die schöne und getreue Ariadne*, Zweyter Handlung, Achter Auftritt, T. 11-14. (Mit freundlicher Genehmigung von edition baroque, Bremen, eba6054)

Hier wird deutlich, dass die Anforderungen an Gesangsvortrag und Schauspielerei nicht höher sein konnten, und dass das vor allem bürgerliche Publikum sowohl Professionalität als auch handfeste Kritik in politischer Hinsicht erwartete und genoss, nachdem der Widerstand der Hamburger Geistlichkeit gegenüber der Einrichtung einer Oper zerstreut worden war²³.

5 Mundart als Lokalkolorit

Einige deutschsprachige Bühnenerwerke des 17. Jahrhunderts weisen eine Verwendung von deutschen Mundarten auf, besonders häufig findet sich das Plattdeutsche in den Hamburger Opern.

²³ Vgl. Joachim Kremer, *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche*, Hamburg 1997; Werner Braun, *Vom Remter zum Gänsemarkt*, Saarbrücken 1987.

Oft ist dies politisch motiviert, auch wenn – da von einfachen Leuten gesprochen/gesungen – die melodische Gestaltung einfach bleibt: volksliedhaft, schlicht, strophisch gestaltet.

5.1 Beispiel: Johann Löhner: *Die triumphierende Treu*

Kohlbreuner, eine Figur aus dem Singspiel *Die triumphierende Treu*²⁴, trifft in Actus I, Scena 5 auf die Prinzessin Lisilla.

Es gribelt und krabelt mi gwalti in Magen:
 Die Leutla di ka i nit ga wohl vertragen.
 I spür das Rebellen in meine Natur,
 sie will nimma ghorcha und was do ka Kur.
 Es treibt, es plagt mi, i solt mit i reden.
 Do macht i sie schrecka, sie durft sie entblöden²⁵
 i darfs nit racht wagen,
 do ka es nit lassen:
 Ma Madla, ma sagt mi, was geht i für Straßen?

Auf den ersten Blick wirkt die Melodie liedhaft schlicht. Allerdings ist sie triolisch notiert und mutet dadurch tänzerisch an. Sie verläuft innerhalb der Oktavlage mit kleinschrittigen Intervallen, in Dur und im ⁴/₄-Takt, und ist damit den anderen virtuoserer und sängerisch anspruchsvolleren Hauptrollen entgegengesetzt. Jedoch ist im Mundart-Text ein Unterton zu lesen, der auch politisch-rebellisch zu verstehen sein konnte. So wurde dem Interpreten ein gewisser Spielraum gelassen, die Figur als entweder aufmüpfig oder lustig darzustellen.

²⁴ UA Ansbach 1679/1680. Musik: Johann Löhner (1645–1705), Libr.: Christian Heuchlin (Daten bisher nicht ermittelbar). Bereits 1675 wurde in Ansbach die erste Oper *Andromeda*, 1678 *Der verliebte Phoebus* von Franck aufgeführt anlässlich größerer Familienfeiern um Markgraf Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1654–1686). In der Oper *Die Triumphierende Treu* geht es um das Prinzenpaar Lisilla und Philosander, das nach vielen Umwegen zueinander findet. Die Partitur ist als Tabulatur notiert, zusätzlich ist ein Ariendruck mit 12 Arien überliefert. ND hg. v. Werner Braun, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Neue Folge, Bd. 6, Wiesbaden 1984.

²⁵ „sich nicht entblöden, etwas zu tun“ = gehoben abwertend: „sich nicht schämen, scheuen, etwas [Dreistes, Unkluges o. Ä.] zu tun“; veraltet: „sich entblöden“ = „sich erkühnen“, abgel. v. „von sich entblößen“; vgl. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/entblöden>, letzter Zugriff: 30.11.2013.

Kohler (nachdem er die Lisilla erblickt und wohl betrachtet, gebet auf die Seiten, singend:)

an?
1. Es krie-belt und gra-belt mi gwal-ti in Ma-gen: Die Leut-la, die ka i nit
2. treibt mi, es plagt mi, i soll mit i re-den, do macht i sie schrek-ka, sie

ga wohl ver-tra-gen, i spür das Re-bel-len in mei-na Na-tur, sie will nim-ma ghor-cha und
durft sie ent-bliö-den, i darfs nit racht wa-gen, do ka is nit las-sen: Ma Mad-la, ma sagt mi, was

was do ka Kur. 2. Es
geht i für Stra-sen?

Notenbeispiel 9: *Die triumphierende Treu*, Actus I, Scena 5,, T. 7-11. (Mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

5.2 Beispiel: Johann Wolfgang Franck: *Der Glückliche / Unglückliche Groß-Vezier Cara Mustapha*

Die folgende Arie aus der Doppeloper *Cara Mustapha* – der Protagonist, der zunächst triumphiert, wird jedoch gefangen und zum Tode durch Erhängen gebracht²⁶ – ist ebenfalls mehrdeutig zu verstehen. Barac, ein Diener und Vertrauter des osmanischen Herrschers, singt in Plattdeutsch über das Freien:

Wer sick up dat Water giff, und nich versteit den Wind,
Wen de Lust tho freyen trifft, ehr he sick recht besinnt,
de ward gar bald, doch veel tho laet berouen sine dumme Daet
und jammerlikken klagen: Och! Wo bin ich bedragen, och! Wo bin ick bedragen.
Iß et nich genoeg bekannt, wat up den Tarlen lopt,
wenn de Frauwe den Galant offt achtern Bedde stopt,
und wenn de Mann den Lunten rückt, dat düse sinen Speck belickt,
wo ward den Hahnrey klagen, Och! Wo bin ick bedragen. [2 weitere Strophen folgen]

²⁶ Das Titelblatt der Oper zeigt diese Szene; abgedruckt in: Hellmuth Christian Wolff, *Die Barockoper in Hamburg 1678–1738*, Wolfenbüttel 1957, Bd. 1 (Textband), S. 402.

Welchen Eindruck dieses Lied gemacht hat, von einem „Heiden“ gesungen (und in der Entscheidungs-Schlacht am Kahlenberg vor Wien 1683 besiegt²⁷), kann man aus heutiger Sicht wohl ahnen. Die Hamburger Kaufleute waren durch die Pressemeldungen in den Zeitungen²⁸ aus Wien und anderswo genau über die Truppenbewegungen informiert, und verdienten sehr gut an dem Krieg. Allein dass eine Oper mit diesem Titel, tagesaktuell verfasst, komponiert, inszeniert und auf die Bühne gebracht wurde, zeugt von einem großen Interesse des Publikums und strategischer Verkaufstaktik des daran beteiligten Personenkreises. Die Verluste in der entscheidenden Schlacht (der sogenannte „Entsatz von Wien“) waren groß: 15.000 von ca. 90.000 Mann auf der Seite des Heiligen Römischen Reiches starben, zwischen 30.000 und 50.000 von ca. 120.000 Mann des Osmanischen Reiches. Der Erfolg war denkbar knapp erreicht worden, denn die Stadt Wien stand nach dreimonatiger Belagerung am Rand der Eroberung durch das Heer Cara Mustaphas.

Diese dramatischen Ereignisse werden im Singspiel und besonders in diesem Lied inhaltlich „verniedlicht“, konzentriert auf die körperliche Liebe, aber auch die Infragestellung von Tugend und Moral bei Ehebruch. Das wirkt an sich schon komisch, wird aber humorvoll potenziert dadurch, dass der Text auf Plattdeutsch gesungen wird. Der zotige Inhalt scheint die Zensur ohne Probleme passiert zu haben – ähnliches findet man auch in anderen Libretti. Die Figur des Barac entspricht dem „standardisierten“ Narr auf der Bühne: gefräßig, dem Alkohol zugeneigt, hohnlachend, die Pflichten nicht genau nehmend, zu allem „seinen Senf“ gebend. Er wird wie in so vielen anderen Bühnenwerken musikalisch als einer vom Volk dargestellt: Vermieden sind Koloratur, lange Phrasen, komplizierte Melodieführung, großer Stimmambitus²⁹. Die Melodie des Liedes ist ähnlich schlicht gehalten wie die des

²⁷ Peter Csendes (Hg.), *Wien – Geschichte einer Stadt*, Bd. 2: *Die frühneuzeitliche Residenz*, Wien 2003, hier: S. 34–39; Werner Telesko: *Kulturraum Österreich*, Wien 2008, hier: S. 303–316 *Die Schlacht auf dem Kahlenberg*; Thomas M. Barker: *Doppeladler und Halbmond. Entscheidungsjahr 1683*, Graz 1982; hier: S. 298–299; Abdruck des Berichts über die Tötung Kara Mustafas (Hauptarchiv-Urkunde Nr. 7609 des Wiener Stadt- und Landesarchivs) und Foto seines ausgestellten Schädels in der Schauvitrine des Bürgerlichen Zeughauses Wien.

²⁸ Der Bestand an deutschsprachigen Zeitungen des 17. Jahrhunderts (sowie nachfolgender Jahrhunderte bis 1900) ist im Deutschen Pressearchiv (Universität Bremen) vollständig erschlossen und archiviert. Dort finden sich, wenn auch vereinzelt, in einer Art Rubrik „Vermischtes“ Nachrichten über Operaufführungen, z.T. mit Angabe von berühmten Besuchern, Hinweisen zu Titeln, Komponisten, Bühnenbild, Anekdoten über Sängerinnen, Brand des Kopenhagener Opernhauses etc. Die Informationen stammen vor allem aus Italien und dem deutschsprachigen Raum.

²⁹ In diesem Lied ist die Melodie anhand des Ariendruckes der Oper, den Franck für Interessierte extra drucken ließ, zwar durch ihn legitimiert, jedoch ist nicht bekannt, ob und wie Franck die Arien in

Liedes vom Kohlbrenner. Jedoch sind die Auftritte des Barac und seine Kommentare zahlreich in beiden Teilen des Singspiels, und so wird er zu einer der Hauptfiguren³⁰.

6 Humorvolle Negierung des Textinhaltes durch musikalische Mittel

Die Hörer werden in ihrer subjektiven Erwartung getäuscht, wenn z.B. bei der Ausdeutung einer Textstelle oder eines einzelnen Wortes die stilisierten musikalischen Figuren oder der Rhythmus anders benutzt werden als gewohnt. Folgende Beispiele mögen dies verdeutlichen:

In der *Getreuen Ariadne* unterbrechen mehrere Tanzsätze die Handlung. Conradi streut nach dem Muster von Lullys Opern, die er in Ansbach kennenlernte und aufführen ließ, französische Barocktänze ein:

I. Handlung: Menuett (Auftritte 38–43)

II. Handlung: Chaconne (Auftritte 1 und 9)

III. Handlung: Prélude, Marche, Entrée, Marche, Passacaille-Bourrée.

Innerhalb der großen Szene des Pamphilus am Ende der ersten Handlung, in der er seinen Stand als Scherenschleifer besingt, erklingt das Lied der Scherenschleifer „Messer und Scheeren zu Schleiffen“ im 3/4-Takt als Menuett. Gleichzeitig ist die Melodie so eingängig, dass der Tanz als „Gassenhauer“³¹ erscheint. Harmonisch wird über einem Orgelpunkt ein schriller Klang durch Sekund- und Septimdissonanzen entwickelt, der das Geräusch des Kontaktes von Klinge auf Stein imitiert. Der Werberuf des Scherenschleifers³² wird ebenfalls in diese Melodie eingefügt, jedoch von

sängerischer Hinsicht vereinfachte, um auf das (das „Songbook“ kaufende) Publikum Rücksicht zu nehmen. Es ist keine Partitur der Oper nachgewiesen.

³⁰ Der Inhalt ähnelt Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. Die Figur des Osmin erscheint in fast gleicher Struktur wie die des Barac. Es ist noch nicht erforscht, inwieweit in den 100 Jahren zwischen den beiden Singspielen ein solcher Topos in anderen Bühnenwerken weitergegeben wurde. Weiterführende Literatur: Bent Holm, *The Taming of the Turk. Ottomans on the Danish Stage 1596-1896*, Wien 2014 (Ottomania 2).

³¹ Der Duden definiert „Gassenhauer“ als ein allbekanntes triviales Lied, schnell, im 4/4Takt. Vgl. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Gassenhauer>, letzter Zugriff 30.11.2013. Von Beethoven und Orff sind Werke zu diesem Genre erhalten (Ludwig van Beethoven: *Gassenbauer-Trio*, ein Klarinetten trio in B (op. 11); Carl Orff: ursprünglich ein Lautenstück aus dem 16. Jh., arr. für Percussionsinstr.); man vergl. z. B. auch die Lieder „Berliner Luft“, „Im Grunewald ist Holzauktion“ oder „Rule Britannia“, die von großen Orchestern auf der Berliner Waldbühne oder bei „Night of the Proms“ gespielt und vom Publikum begeistert mitgesungen werden.

³² Anton Johann Groß-Hoffinger (Pseud. Hans Normann), *Wien, wie es ist*, Teil 2, Leipzig u. Löwenberg 1833; darin: *Wiener Rufe*, S. 52–55: Notation von Rufen diverser fahrender Handwerksleute.

einem binären in ein ternäres Motiv umgewandelt, so dass aus einem Straßenruf ein höfischer Tanzrhythmus wird, ad absurdum geführt in seiner Bedeutung, da getanzt von Menschen, die auf der untersten Stufe der Gesellschaft standen.

41. Chor der Scheeren=schleiffer.

Violons.

1. { Kom-met ihr Brü-der und las-set uns tan-tzen, Tan-tzen das
Sol-ten wir un-se-re Freu-de ver-schan-tzen, Der sich nicht

2. { Sol-ten wir lu-sti-gen Brü-der uns grä-men, Und nicht mehr
Sol-ten wir un-srer Ge-sund-heit uns schä-men, Mü-sten wir

1. { Kom-met ihr Brü-der und las-set uns tan-tzen, Tan-tzen das
Sol-ten wir un-se-re Freu-de ver-schan-tzen, Der sich nicht

2. { Sol-ten wir lu-sti-gen Brü-der uns grä-men, Und nicht mehr
Sol-ten wir un-srer Ge-sund-heit uns schä-men, Mü-sten wir

1. { Kom-met ihr Brü-der und las-set uns tan-tzen, Tan-tzen das
Sol-ten wir un-se-re Freu-de ver-schan-tzen, Der sich nicht

2. { Sol-ten wir lu-sti-gen Brü-der uns grä-men, Und nicht mehr
Sol-ten wir un-srer Ge-sund-heit uns schä-men, Mü-sten wir

Notenbeispiel 10: *Die schöne und getreue Ariadne*, Erster Handlung [sic!], Schlusszene, Chor der Scheeren=schleiffer, T. 1-5 (Mit freundlicher Genehmigung von edition baroque, Bremen, eba6054)

1. { Lo = be den Her = ren, den mäch = ti = gen Kö =
me = ne ge = lte = be = te See = le, das ist
níg der Eh = ren, } Kom = met zu = hauf, Pfal = ter und
mein Be = geh = ren. }
Hat = fe, wachst auf, laß = set den Lob = ge = sang hö = ren!

Notenbeispiel 11: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren (Evgl. Kirchengesangbuch)

Das Menuett wird mehrfach vorgetragen (gesungen und getanzt), zunächst als Ritornell zwischen den Rezitativen von Pamphilius, dann als tänzerischer Abschluss. Der zwischenzeitliche Wechsel von Dur nach Moll und zurück sowie die parodistische Übernahme eines Motivs aus einem bekannten protestantischen Kirchenlied³³ steigern die humoristische Wirkung des die Erste Handlung beschließenden Auftritts. Die Parodie vermittelte eine „unangemessene“ Aufwertung des Scherenschleifer-Standes bzw. eine Degradierung von Religion und höfischem Brauch, ein typisches Verfahren in Hamburger Opern dieser Zeit.

7 Humor und Erotik

Johann Mattheson beschreibt die barocken Operntypen als Tragoedia, Comoedia und Satyra: „Ist der Inhalt satyrisch (wiewohl deren wenige sey werden) so müssen die Sangweisen hie und da etwas lächerlich, poßierlich und stachelicht heraus kommen“³⁴. Er selbst hat in jungen Jahren derbe und erotische Opernszenen komponiert: in seiner Oper *Cleopatra* (1704) greift er auf Beispiele aus dem 17. Jahrhundert zurück³⁵.

In späteren Jahren lehnte Mattheson Possen, Farcen und Erotik ab (*Der musikalische Patriot*, 1728). Schornsteinfeger, Scherenschleifer etc. sollten nicht mehr auf-

³³ „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, Kopfmotiv in g-Moll notiert (!), in: ND *Die schöne und getreue Ariadne*, S. 81, weitere Beispiele aus *Der Glückliche / Unglückliche Groß=Vezier Cara Mustapha* in: Wolff, *Barockoper*, Bd. 2 (Notenband), S. 35–41.

³⁴ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 219.

³⁵ Die Auseinandersetzungen um die Darstellung von Liebe auf der Bühne waren auch Thema im Hamburger Opernstreit um 1680. Die geistliche Fraktion zusammen mit Stadträten versuchte vergeblich die Absetzung der Opernaufführungen zu erzielen. Die Universitäten zu Rostock und Wittenberg wurden bemüht, diese Ideen zu unterstützen, erklärten aber Moral und Bühneninhalte der Hamburger Opern als zulässig und dem Publikum zuträglich.

treten, statt dessen wolle er das Publikum mit tugendfördernder Musik bespielen. Jedoch: man durfte durchaus Spaß auf die Bühne bringen, der Abwechslung halber.

Grundsätzlich gilt in Hamburger Barockopern: Sexueller Humor ist spöttisch-aggressiv, romantische Liebe ist (zunächst) entsagungsvoll, keinesfalls aber lustig. Auch hier folgt die Zuordnung dem Rollenschema der italienischen Bühnenwerke. Die hohen Paare, Götter und Helden, verehren einander in Liebe, besingen sie als Tugenden und sprechen einander ehrfürchtig an, auch wenn Vorwürfe im Raum stehen. Menschen niederen Standes verwenden gegenüber der oder dem Liebsten oft Schimpfwörter und zeigen unverbrämt sexuelle Lust, wobei die Frauen gern als Lustobjekt dargestellt werden. Aus Sicht des bürgerlich-religiösen Kodexes verfolgen die Männer keine ehrbaren Absichten, sie weigern sich, das eventuell geschwängerte Mädchen zu heiraten und zu versorgen (z.B. Barac, Pamphilius, Kohlbrenner, die drei Schäfer in Bontempis Drama *Dafne*).

Die Paare Heluantes und Carinthia³⁶ sowie Jäckel und Kätha³⁷ bilden da eine Ausnahme:

Sie lieben einander, so wie die Götter- und Heldenpaare. Das Humoristische entsteht dadurch, dass die Liebesbezeugungen eben nicht romantisch-vergötternd sind, sondern bäuerlich-derb. Musikalisch bleiben die Figuren in der gleichen Ebene wie Schäfer und Götter.

Untersuchungen der Vokalprofile im Drama *Dafne* zeigen, dass die Sänger sowohl des Jäckel als auch der Kätha ausgebildete Stimmen gehabt haben müssen. Jäckel (Tenor) erfordert einen Umfang von *B-f*, Kätha (Alt) einen Umfang von *g-a*³⁸. Bereits im ersten Auftritt steht Jäckel zweimal, Kätha einmal in einer großen Szene auf der Bühne, die sowohl Rezitative als Arien umfassen, oft unterbrochen von ritor-nellartigen Zwischenspielen, während die eigentliche Hauptperson, Dafne, erst in der Dritten Handlung zum ersten Mal auf der Bühne erscheint. Für die Figur des Chremes, Vater der Kätha, der in einer weiteren Szene über die losen Sitten lam-

³⁶ Dienerpaar aus *Die beständige Argenia*.

³⁷ Paar in der Oper *Dafne*.

³⁸ Besetzungsliste am Ende der *Dafne*-Partitur, Original abgedruckt in der Neu-Edition, S. XXI. Die Sänger dieser Rollen sind dort nachgewiesen: Tenor Keyser und Altist Seppi (Kastrat?). Eine Übersicht über Stimmambitus und Auftritte in deutschsprachigen Opern des 17. Jh. findet sich am Ende des Artikels.

tiert und seine Tochter beschimpft, die sich revanchiert³⁹, sind ein Umfang von *D-d'* und Koloraturen notiert⁴⁰.

Zu musikalischen Darstellung von Heluantes und seiner Carinthia könnte vieles angemerkt werden. Der 10. Auftritt in der letzten Handlung kann stellvertretend die Komik im musikalischen Ausdruck verdeutlichen. Heluantes befragt Carinthia nach ihrer Jungfernschaft, sie kontert mit der Frage nach seiner eigenen Treue. Es bleibt unklar, ob sich beide wirklich treu blieben, sie verzeihen einander und gehen gemeinsam von der Bühne ab. Harmonisch steht der gesungene Dialog in *D-Dur* und verlässt diese Tonart fast nicht (während in den Vertonungen der Liebesschwüre von adeligen Figuren häufig Modulationen stattfinden). Das Tempo ist schnell, die Geschwätzigkeit (*parlando* in deutscher! Sprache) der beiden nachahmend. Die Punktierungen auf den Worten „Lämmerschwänzgen“ und „Ehrenkränzgen“ unterstreichen die erotischen Anzüglichkeiten; ebenso wird dies auf dem Text „hast du's indessen auch verwahrt und nur allein vor mich verspart?“ durch eine für einen Bassisten relativ hohe Gesangslage (*d-h*) angedeutet.

³⁹ Chremes: „O du verfluchtes Rabenaas.“ Kätha: „Alte Leute, alte Ränke, junge Füchse neue Schwänze.“ Chremes: „Ich dürfte dir jetzt bald den Buckel abschmieren [sic].“ (Dritte Handlung, Fünfter Auftritt).

⁴⁰ Johann Jäger und (Kaspar d. J.?) Förster, deutsche Bassisten, die die Rollen des Jägers bzw. des Chremes übernahmen. Zu J. Jäger schreibt Mattheson in der *Ehrenpforte*, S.18: „Jäger, der deutsche Bassist übertraf ihn nicht allein mit der Stimme, sondern auch mit den sauberen Manieren. Er laurete auf die Cadentzen der Castraten, die sie lange ausdehnten, wenn solche nun vorbey, kam Jäger hernach, und machte, vor sich, seine wunderwürdige Passagien, viel besser, als jene.“ Zu K. Förster vergl. den Artikel von Berthold Warnecke in: *MGG* 2, Kassel 2000, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1485–1490.

Heluanthes

Ca - rin - thi - a, mein Läm - mer - schwän - zen, wie steht's mit dei - nem Eh - ren - kränz - gen? Hast du's in -

5

Carinthia

des - sen auch ver - wahrt und nur al - lein vor mich ver - spart? Mein' Eh - re muß vor an - dem wal - ten; wer

10

weiß, wie du dich selbst ver - hal - ten!

Notenbeispiel 12: Die beständige Argenia, Fünfte Handlung, Zehnter Auftritt, T. 1-11. (Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT Music, Mainz)

Die Rolle des bereits erwähnten Pamphilius in der *Ariadne* ist sehr vielschichtig. Die humoristische Vertonung von Liebe bzw. Sexualität spielt auch bei dieser Figur eine wesentliche Rolle. In verschiedenen rezitativen Einwüfen und Liedern gibt Pamphilius seine Meinung zu dem Thema preis. In der Zweiten Handlung [sic!], Sechster Auftritt, zusammen mit Theseus, lassen der Ausdruck „Mädchen schrauben“ und die oben ausgeführte Beschreibung der „stotternden“ Vertonung an Offenheit und Klarheit nichts zu wünschen übrig. Die nachfolgende zweistrophige Aria „Weil die Mädchen dieser Zeit“ mit Ritornell ist wieder liedhaft und steht in *A-Dur*, der Tonumfang beträgt eine Oktave, als Verzierung muss der Sänger „nur“ Seufzerfiguren singen, die hier tänzerisch anmuten.

Conradi, ebenso wie die Komponisten Förtsch, Franck und Kusser vor und nach ihm, bleibt mit diesen und anderen Vertonungen von Pamphilius' Arien ganz in der zeitgenössischen Tradition⁴¹. Jedoch hat diese Figur neben dem Recht auf freie Meinungsäußerung auch die Möglichkeit sich zu entwickeln. Zu Beginn der Oper sub-

⁴¹ Wolff (wie Anm. 26), 2. Bd., S. 4 u. 9f. veröffentlichte Arien aus der *Tabulatur für Hamburger Cithrinchen*, z. B. *Falsirena* (komische Alte in *Orontes*, 1678) und Milo (Diener in *Semiramis*, 1683).

limiert Pamphilus immer wieder seinen Stand, der ihm eigentlich nicht erlaubt, eine Frau zu heiraten und zu versorgen, mit politisch-satirischen und sexuell-anzüglichen Texten. Am Ende der Oper – nach bestandener Prüfung im Labyrinth – entscheidet er sich zu freien⁴², ein eher ungewöhnliches *lieto fine* für einen Kammerdiener. Hier wird die Bühne zum Sprachrohr von unfreien Bürgern. Jedoch bleibt ein Teil des lustigen, auf seinen Vorteil bedachten Kerls auch in den letzten Äußerungen stecken: es geht noch einmal ums Essen und Trinken, das er weidlich im Kreis von Bacchus und den hübschen Grazien ausnutzen will.

8 Humor und Politik

Opern- und Comoedien-Aufführungen haben in Wien und München oder Hamburg und Leipzig bzw. Dresden unterschiedliche Intentionen.

An den Höfen in Wien und München diente dieses Genre der familiären bzw. höfischen Unterhaltung und der Zurschaustellung kaiserlicher Macht. In diversen deutschsprachigen Zeitungen⁴³ nach 1650 werden Feierlichkeiten von Krönungen und Hochzeiten, Geburtstagen und Geburten, zur Fasnacht und anderen Feiertagen beschrieben, die ein dem Anlass entsprechendes Bühnenwerk erhielten. Der transalpine Austausch und Einkauf von Musikern machten eine sehr rege Aufführungspraxis möglich. Es wurden vor allem italienische Opern aufgeführt, in denen Sujets aus der Antike dominierten⁴⁴. Hier hatten komische Figuren kaum Platz, ebensowenig humoristische Einlagen – das Ballett (auch als Reiterballett) wurde bevorzugt, auch weil kaiserliche Familienmitglieder und Höflinge auf der Bühne auftreten konnten. Diese Entwicklung muss man in Zusammenhang sehen mit dem Streit des Habsburger Hauses mit Louis XIV um die europäische Vorherrschaft, die neben den Kriegshandlungen auch dazu führte, sich auf kultureller Ebene zu messen. Z. B. führte die Macht der Presse zu Auseinandersetzungen, die stellvertretend auf der Bühne ausgetragen wurden:

⁴² Dritter Handlung [sic!], Fünffter Auftritt: „Das sollte mir das Maul fast wässrig machen, Ich habe ja mit gutem Fug, Zur Frauen auch schon Barts genug, Ich wil auch seyn bedacht auff Freyens Sachen“.

⁴³ *Nordischer Merkur, Wochentliche Ordinari Postzeitung, Altonaische Relation* etc. Zur Entwicklung des Zeitungswesens siehe: A. Blome u. H. Böning (Hg.), *Täglich neu. 400 Jahre Zeitungen in Bremen und Nordwestdeutschland*, Bremen 2005. An dieser Stelle gilt Prof. Holger Böning, Prof. Michael Nagel und PD Dr. Astrid Blome sowie den anderen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern mein herzlicher Dank für die großzügige Unterstützung bei der Recherche im Archiv der Deutschen Presseforschung.

⁴⁴ Vgl. z. B. die Liste der Opern Antonio Cestis (kaiserlicher Vizekapellmeister am Wiener Hof von 1666–1669) in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 4, Sp. 625–627.

Die komische Rolle in den Hamburger Opern machte jedoch nicht nur zum Zeitgeist, Moral und Tugend ihre Witze, sondern verschonte in ihren satirischen Liedern keineswegs die bürgerlichen Verhältnisse und gewisse Mißstände, die sich in Hamburg entwickelt hatten. Es muß zum Lobe der Hamburger Oper gesagt werden, daß sie vom sicheren Port ihrer republikanischen Staatsverfassung aus nicht nur den Adel und die Höfe verspottete, sondern daß sie auch Fehler im eigenen Hause an den Pranger stellte. Die Hamburger Oper erfüllte so die hohe Aufgabe eines verantwortungsbewußten, kulturkritischen Institutes.⁴⁵

Um 1675 gab es in Hamburg ca. 70.000 Einwohner, aufgeteilt in vier Schichten: erstens die Fernhandelskaufleute, Graduierte, Gewandschneider (ca. 5% der Bevölkerung), zweitens der gehobene Mittelstand (Goldschmiede, Konditoren, Brauer, etc.), drittens der niedere Mittelstand (Handwerksmeister, Buchhändler, Gastwirte, Schiffer) – dabei ergaben die zweite und dritte Schicht zusammen ca. 60–65% der Bevölkerung; viertens Bedienstete ohne Bürgerrecht (Dienstboten, Kutscher, Tagelöhner, etc., ca. 30–35%).

Das heißt, dass ca. 70% der Einwohner potentielle Opernbesucher waren. Als kaisertreue und freie Reichsstadt empfing Hamburg auch Gesandte, Fürsten, Herzöge und den dazu gehörigen Hofstaat⁴⁶, also ein zahlenmäßig großes Publikum, das von weit her kam, und auch durch die Postzeitungen über das Geschehen in den Opernhäusern in Italien, Wien, Kopenhagen, usw. informiert war. Die Gründung des Hamburger Opernhauses 1677/78 und die erste Aufführung der Oper *Der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch. In einem Singspiel vorgestellt* von Johann Theile⁴⁷ wurde ebenso in den Zeitungen vermerkt wie die Rezeption durch das Publikum⁴⁸.

Der besondere Hamburger „goût“ bezog sich auf die Zur-Schau-Stellung (also optische Reize durch Tänze, Maschinen, Dekorationen, Kostüme und Masken, *Stuntman*-Kunst) und die in fast jeder Oper vorkommende „lustige Person“, ob mythologischen oder zeitgenössischen Inhaltes⁴⁹. Bemerkenswert ist auch, dass der be-

⁴⁵ Vgl. Wolff (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 142.

⁴⁶ Bildungsreisen von jungen Adligen und reichen Bürgersöhnen nach Italien, Frankreich, England, Niederlande waren üblich. In den Zeitungen wird ab ca. 1685 vermerkt, wenn die „Fürsten zu Braunschweig, Gottorf, etc.“ in der Hamburger Oper anwesend waren.

⁴⁷ Johann Theile (1646–1724). Die Oper wird in der Literatur oft als *Adam und Eva* bezeichnet. Libr.: Christian Richter.

⁴⁸ Johann Frisch, *Erbauliche Ruh=stunden / oder Unterredungen*, Hamburg 1678, S. 49–64 u. 129.

⁴⁹ Hier muss der Aussage von Marx widersprochen werden: „Daß die oberen Stände zu den häufigsten Besuchern bzw. Subskribenten der Oper gehörten, machen verschiedentlich die Vorreden zu den Libretti deutlich, die durch ihre gelehrten Kommentare auf den Bildungsstand dieser Stände abheben [...]. Erst in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts scheint mit der Bevorzugung der lustigen Person

reits erwähnte Osmane Barac aus *Cara Mustapha* neben der erotischen Arie ein Lied über die Vorzüge des Tees zum Besten gibt. Natürlich wird hier in derber Sprache offen ein Problem des Tee-Konsums angesprochen. In der 6. Strophe heißt es:

Diss nur hab ich wahrgenommen, dass wer Noth von Würmern spührt, und davon wil sein curirt, nicht muss an disz Mittel kommen, weil ich seh, das der Thee, weil ich seh, das der Thee mehrt die Würmer fast mit hauffen, denen die ihn täglich sauffen, denen die ihn täglich sauffen.⁵⁰

Die Melodie wirkt fast seicht: Ambitus einer Dezime, kleinschrittige Intervalle, nur eine Koloratur am Ende jeder Strophe. Das Derb-Komische wird einmal mehr über den Text (und seine sängerische Interpretation) vermittelt, so wie es der Librettist Christian Heinrich Postel in den weiteren Jahren entwickelte. Sein Zeitgenosse Christian Friedrich Hunold schrieb zur Poetik der Oper:

Endlich wird auch eine lustige Person in der Opern erfordert / woran viele einen solchen N. Gefressen / daß / wenn diese nicht darinnen / so gehen sie nicht hinein / die andern Sachen mögen so schön seyn / als sie wollen. Also ist es hier in Hamburg ein nohtwendiges Stück und kann noch wohl geduldet werden / wenn man klug damit verfähret / indem eine Abwechslung beliebt.⁵¹

Aufgrund der schlechten Quellenlage sind weitere Belege zur lustigen Figur auf der Hamburger Opernbühne nicht vorhanden. Das kommerziell schlecht geführte Opernhaus in Leipzig⁵² führte neben Opern aus Italien und Frankreich mehr oder weniger adaptierte Fassungen deutschsprachiger Opern aus Hamburg oder Wien auf und zeigte dort ebenfalls die lustige Figur. Jedoch geben die wenigen vorhandenen Partituren und Adriendrucke (auch von den Höfen u. a. in Ansbach, Stuttgart, Braunschweig) einen aussagekräftigen Eindruck von den Vertonungen, die die kom-

und der zum Teil in niederdeutschem Dialekt verfaßten Lokalposse die Unterschicht verstärkt angesprochen worden zu sein.“ *Politische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Hamburger Barock-Oper*, in: Constantin Floros u. a. (Hg.), *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich/Mozart und die Oper seiner Zeit* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5), Laaber 1981, S. 82. Schon ein kurzes Überfliegen der Libretti von 1678–1700 zeigt, dass in vielen Opern eine lustige Person spielt – zum ersten Mal der Diener Rochas in Förtschs *Alceste* (1680) – auch sind mehrere Arien in Plattdeutsch überliefert.

⁵⁰ Text und Noten abgedruckt in Wolff (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 48f.

⁵¹ Christian Friedrich Hunold, *Theatralische / Galante und Geistliche Gedichte* von Menantes, Hamburg 1706, S. 36, zit. nach: Eberhard Haufe, *Die Behandlung der antiken Mythologie in den Textbüchern der Hamburger Oper 1676–1738* (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft u. Bedeutungsforschung 37), Frankfurt 1994, S. 256.

⁵² Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, 2 Bde., Freiburg 2009.

plexen gesellschaftlichen Verhältnisse durch humorvolle Einlagen einer eindeutigen Kritik unterziehen.

9 Schlussbemerkung

Im 17. Jahrhundert verfügen die Komponisten von deutschsprachigen Singspielen über alle zu der Zeit gängigen kompositorischen Mittel, um Affekte wie Leidenschaft, Trauer, Wut, und eben auch Humor und Komik angemessen auszudrücken. Sie verwenden musikalische Figuren, das umfangreiche Spektrum der Verzierungen, besondere rhythmische Elemente, um situationsbezogene Komik zu erzeugen. Erstaunlich ist der Erfindungsreichtum bezüglich der musikalischen Mittel, die nicht alle aus der italienischen Oper stammen – deutschsprachige Dialekte, Parodie von Kriegs- und Kirchenliedern, Einlage und Veränderung höfischer Tänze, lateinische Zitate, sängerisch kontrolliertes Stottern (was eine sehr gute Gesangstechnik und damit entsprechende Ausbildung voraussetzt). Das Publikum war mit diesen Mitteln so vertraut, dass auch auf musikalischer Ebene Kritik an der Stände-Gesellschaft oder herrschenden Moralvorstellungen geübt wurde, an der Zensur vorbei aufgeführt werden konnte und offenbar wohl verstanden wurde.

	<i>Dafne</i> Dresden 1672	<i>Triumphierende Treu</i> Ansbach 1679/89	<i>Beständige Argenia</i> Warschau 1680	<i>Cara Mustapha</i> (Doppeloper) Hamburg 1686	<i>Getreue Ariadne</i> Hamburg 1691	<i>Erindo</i> Hamburg 1695
Held 1		<u>Philosander</u> <i>g-b'</i> 6 Auftritte (max. Länge pro Auftritt: 24 Takte).	<u>Lisander</u> <i>C-d'</i> 6 Auftritte (A.6: Rez.+Arie: 65 Takte).	<u>Mustapha</u> <i>C-g'</i>	<u>Theseus</u> <i>c-g'</i> Der Sänger ist bis auf den 3. Akt ununterbrochen auf der Bühne. Die Länge der Auftritte variiert zwischen 10 und 78 Takten. 2 Arien.	<u>Erindo</u> <i>F-es'</i> 4 Auftritte. Die Länge variiert zwischen 27 und 61 Takten.
Heldin 1	<u>Dafne</u> <i>d'-a''</i> 1 Auftritt (22 Takte).	<u>Lisilla</u> <i>c'-fis''</i> 8 Auftritte (max. Länge:	<u>Argenia</u> <i>e'-g''</i> 4 Auftritte (A.4:	<u>Zaime</u> <i>e'-a''</i>	<u>Ariadne</u> <i>e'-c'''' (!)</i> Die Sängerin ist bis auf den	<u>Eurilla</u> <i>c'-g''</i> 12 Auftritte. Die Länge

	<i>Dafne</i> Dresden 1672	<i>Triumphie- rende Treu</i> Ansbach 1679/89	<i>Beständige Argenia</i> Warschau 1680	<i>Cara Mus- tapha</i> (Doppeloper) Hamburg 1686	<i>Getreue Ariadne</i> Hamburg 1691	<i>Erindo</i> Hamburg 1695
		42 Takte).	Rez.+Arie, 65 Takte).		3. Akt unun- terbrochen auf der Bühne. Die Länge der 8 Solo-Arien variiert zwi- schen 62 und 151 Takten. 20 Arien (solo, à 2, à 3)	variiert zwi- schen 23 und 62 Takten.
Held 2	<u>Jäger</u> <i>D-d'</i> 6 Auftritte (A.1: Rez.+Arie, 104 Takte; A.2: Rez.+Arie, 136 Takte).	<u>Axanander</u> <i>F-d'</i> Mehrere Auf- tritte, keine Arie, aber sehr viele Rezitative.	<u>Arsetes</u> <i>c-fis'</i> 5 Auftritte (max. Länge: 62 Takte).	<u>Gaspare</u> <i>d-f'</i>	<u>Pirithous</u> <i>d-fis'</i> 4 Auftritte (max. Länge: 47 Takte)	<u>Daliso</u> <i>B-a'</i> 10 Auftritte. 4 Arien, davon 3 mit einer Länge von 103/110/90 Takten. <u>Tirsis</u> <i>a-g''</i> 6 Auftritte (A.5: 65 T.).
Heldin 2	-	<u>Claudia</u> <i>c'-g''</i> 2 Auftritte (16/8 Takte).	-	<u>Baschlari</u> <i>d'-as''</i>	<u>Phaedra</u> <i>dis'-a'</i> Die Sängerin ist bis auf den 3.Akt unun- terbrochen auf der Bühne. Die Länge der Auftritte variiert zwi- schen 16 und 78 Takten. 10 Arien (solo, à 2, à 3) 3 Arien.	<u>Amarillis</u> <i>dis'-f''</i> 1 Auftritt (30 Takte). Cloris <i>cis'-a''</i> 8 Auftritte. Darin drei Arien mit einer Länge von 65/81/110 Takten.

Wider- sacher	<u>Apollo</u> d-g' 6 Auftritte. (A.1: Rez.+Arie, 90 Takte).	<u>Zauberer</u> G-c' Mehrere Auf- tritte, keine Arie, aber sehr viele Rezitati- ve.	<u>Cacoblethes</u> e-g' 4 Auftritte (A.1+4: je 52 Takte).	<u>Ibrahim</u> d-g'		
Lustige Person 1	<u>Jäckel</u> B-f' 3 Auftritte (A.2: Rez.+Arie, 153 Takte).	<u>Kohlbauer</u> d-f' 1 Auftritt (1 Lied mit 2 Strophen à 10 Takte und Rezitativ).	<u>Heluantes</u> F-e' 8 Auftritte. Die Auftritte sind z.T. solo, z.T. mit Carin- thia u. a. Figuren zu- sammen. A.1: 33 T.; A. 2+3: 110 T. solo 113 T. mit Carinthia; A. 4: 70 T. A. 5: 175 T.(!) A. 6: 88 T. A. 7: 79 T. A. 8: 16 T.	<u>Barac</u> d-g'	<u>Pamphilius</u> e-e' 8 Auftritte. Die Länge der Auftritte variiert zwi- schen 10 und 79 Takten. Der Schluss der ersten und der letzten Handlung zeigt die ande- re Hauptper- son der Oper: Pamphilius hat jeweils das letzte Wort.	<u>Tisbo</u> a-g'' 2 Auftritte (22/76 Takte).
Lustige Person 2	<u>Kätha</u> g-a' 3 Auftritte (A.1: Rez.+Arie, 99 Takte).	Es gibt keine weitere lustige Person, jedoch im Prolog Götter- figuren, die mit je 5 Auf- tritten für Venus und Cupido sowie 2/3 Auftritten für Neptun und Fatum einen Schwer- punkt erhal- ten.	<u>Carinthia</u> h-f' 1 Auftritt (mit Hel., 113 Takte).			

Lustige Person	Chremes D-d'					
3	1 Auftritt (73 Takte).					

Tabelle 1: Vergleich von Stimmambitus und Auftrittszahl ausgewählter Rollen aus Bühnenwerken des 17. Jahrhunderts

Zugrunde liegen die heute zugänglichen Partituren und Ariendrucke. Die Oper *Cara Mustapha* ist nur in Ariendrucken überliefert, die Rezitative fehlen. Daher werden in der Tabelle keine Angaben zu Anzahl und Längen der Auftritte gemacht, auch wenn das Libretto überliefert ist.

In der Tabelle wurden die Tonumfänge ausgewählter Rollen angegeben. Die Niederschriften spiegeln nicht unbedingt den tatsächlich gesungenen Ambitus wider. Vermutlich wurde er in Improvisation und Koloratur erweitert. Die männlichen lustigen Personen sind (bis auf zwei Ausnahmen) als Tenor notiert, und haben einen geringen Ambitus (maximal eine Dezime). Heluantes und Jäckel ragen aus dem Rollenmuster heraus: offenbar waren die Interpreten besonders begabt, so dass die Rolle musikalisch und technisch angepasst wurde. Ihre Umfänge betragen eineinhalb bzw. zwei Oktaven.

Die weiblichen Heldinnen singen Sopran, die männlichen Helden Tenor oder Bariton, selten Bass. Der Widersacher oder Bösewicht ist noch Tenor, erst im 18. Jahrhundert wird er in den Bass verlegt. Auffällig ist, dass in den Bass- bzw. Sopranstimmen bereits sehr früh in der Operngeschichte ein sehr tiefer bzw. hoher Stimmbereich (v)erlangt wurde: *C* bzw. *c*““. Damit stehen diese beiden Stimmlagen in ihrer Tessitura auf gleicher Stufe wie heutige Stimmen.

Die Anzahl der Auftritte ist den überlieferten Partituren entnommen. Die Anzahl der Takte wurde ermittelt anhand der angegebenen Takte/Taktstriche. Die Auftrittszahlen und Dauern der komischen Figuren im Vergleich zu den Helden sprechen für sich.

Aus der Tabelle wird ersichtlich, dass die komischen Figuren das Bühnengeschehen sehr häufig dominieren und die Rolle des eigentlichen ‚Helden‘ übernehmen.

In den Subschichten der Opern werden somit Aussagen transportiert, die soziokulturelle Aspekte und Absichten über das Bühnengeschehen demonstrativ an das Publikum adressieren. Wer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig einer Opern-Aufführung beiwohnte - das war wöchentlich mehrfach möglich z.B. in Hamburg oder zu den Messezeiten in Leipzig - konnte als Zuschauer ‚zwischen den Zeilen‘ die musikalische Kritik an Feudalismus, religiösem Eifer, Kriegsgeschehen usw. miterleben, bzw. als Interpret/in von komischen Rollen sogar neben dem Librettisten, Komponisten und Intendanten diese Kritik selbst beeinflussen. Folglich

wandelten sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die ursprünglichen Funktionen der Oper im Sinne der Repräsentanz von Herrschaft und ermöglichten humorvoll kritisierende Abbildungen der politischen und gesellschaftlichen Realität. Das bedeutete den Aufbruch der Oper in die Neuzeit.

Pater Valentin Rathgebers „musikalischer Humor“

Friedhelm Brusniak

Abstract

Unter dem Titel *Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect* erschienen in Augsburg 1733 und 1737 anonym die von dem Banzer Benediktinerpater Johann Valentin Rathgeber (1682–1750) herausgegebenen ersten drei „Trachten“, ergänzt durch eine ebenfalls anonym publizierte vierte Tracht des Augsburger Komponisten Johann Caspar Seyfert (1697–1767), deren Nummern in der Lied- und Quodlibet-Forschung bereits früh mit „Humor“ in Verbindung gebracht wurden. Obwohl bereits im Titel der ersten Tracht nicht nur auf den „angenehmen Zeit-Vertreib“ mit Musik, sondern auch auf deren therapeutische Kraft zur „Aufmunterung melancholischen Humeurs“ hingewiesen wird, wurde dieser Konstellation kaum Beachtung geschenkt. Anhand ausgewählter Beispiele soll auf dieses zentrale Anliegen Rathgebers aufmerksam gemacht werden, um von einer bisher wenig berücksichtigten Perspektive aus einen Diskussionsbeitrag zum Thema „Melancholie und Humor“ zu liefern.

In seiner ausführlichen Besprechung des von Hans Joachim Moser herausgegebenen Bandes 19 *Ohrenvergnügendes und Gemüthergötzendes Tafelconfect Augsburg 1733/37/46* der *Reichsdenkmale deutscher Musik* bzw. des *Erbe[s] deutscher Musik* (Bd. 2 der Abtlg. ‚Oper und Sologesang‘) von 1942 (1. Jg. der *Musikforschung*) charakterisiert Helmuth Osthoff den Banzer Klosterkomponisten Valentin Rathgeber (1682–1750) als einen „Vertreter musikalischen Humors, wie es in dieser Art und von diesem Format in der Geschichte der deutschen Musik nicht sehr viele gegeben“ habe. Rathgebers „großes Talent“ zeige sich darin, dass er „mit den musikalischen Mitteln seiner Zeit ein souveränes Spiel“ treibe, „Techniken und Stile auf die einfachste Form“ zurechtbiege und dabei sich „unerschöpflich als Erfinder einprägsamer Melodie und spaßiger Einfälle“ erweise. Osthoff zeigt sich beeindruckt von dem „Generationsgenossen eines Seb. Bach und G. Fr. [sic] Telemann“ und charakterisiert ihn als „vortrefflichen Musiker“ und „wirklichen Könnner“:

Er schlüpft in die Tanzrhythmen der Zeit (Allemande, Menuett, Ländler), zitiert gelegentlich ein Volkslied, parodiert den Psalmenakzent, den Opern- und Kantatenstil und gibt in dem schlechterdings nur als genial zu bezeichnenden Solmisationsquartett einen Kontrapunkt- und Fugenkurs, wie er unterhaltsamer und lustiger nie abgefaßt worden ist. [...] Er formt nicht nur kleine Gebilde, sondern bewegt sich ebenso sicher in größeren, zusammengesetzten Formen. Wenn er hier Melodien auf eine endlose Schnur reiht, so überrascht er anderswo plötzlich durch prächtig parodierende Steigerungen. Das Wesentliche aber ist: er verfährt nicht schematisch, sondern zieht immer neue Register, ohne irgendwie an Natürlichkeit der Diktion zu verlieren. Wenn Moser ihn treffend als Repräsentanten des „gutmütigen mainfränkischen und schwäbischen Humors“ bezeichnet, so bedarf diese Charakterisierung doch der Ergänzung durch die richtige Beobachtung Hermann Kretzschmars, daß diesem Humor sich bisweilen auch „ein Rattenfängerzug, ein ungestümes, dämonisch fortreibendes Feuer“ beigesellt. Es ist – cum grano salis – eine ähnliche Mischung wie bei Mozart.¹

In seinem vor fünfzig Jahren (1963) erschienenen Artikel *Rathgeber, Johann Valentin OSB* in Band 11 der *MGG* schließt sich Franz Krautwurst Osthoffs Urteil an und verweist ebenso auf die „bunte Fülle kleinster bis großangelegter Formen“ im sogenannten „Augsburger *Tafel-Confect*“, wobei er die „lebensebene Ursprünglichkeit,

¹ Helmuth Osthoff, „[Rezension] *Ohrenvergnügendes und gemüthergötzendes Tafelconfect (Augsburg 1733/37/46)*. Reichsdenkmale deutscher Musik. Bd. 19. Hg. v. Hans Joachim Moser, Mainz 1942“, in: *Mf*1 (1948), S. 198–200, hier: S. 199f.

musikantische Frische und köstlichen Humor“ der einzelnen Nummern besonders hervorhebt.²

Vor dem Hintergrund einer inzwischen international vorangetriebenen Rathgeber-Forschung soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, ob dieses Bild von Pater Valentin Rathgebers „geradezu zur Redewendung gewordenem“ „köstlichen Klosterhumor“ (Hermann Ullrich)³ auch heute noch aktuell erscheint.⁴ Entscheidend für die Auswahl der Beispiele ist dabei die Feststellung, dass es Rathgeber mit seiner Sammlung *Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel=CONFECT; Bestehend in 12. kurzweiligen Sing= oder Tafel=Stucken von 1. 2. Oder 3. Stimmen/ mit einem CLAVIER, oder VIOLONCELLO zu accompagniren, Zur angenehmen Zeit=Vertreib und Aufmunterung melancholischen Humeurs* nicht nur um musikalische Unterhaltung, sondern gleichermaßen auch um musiktherapeutische Aspekte ging. Diese besondere Verbindung von „Melancholie und Heiterkeit“ (Dieter Borchmeyer)⁵ faszinierte bereits die frühe Rathgeber-Forschung, die – mit den Worten Hanns Dennerleins – in den hier in Frage kommenden 42 Quodlibets, Lie-

² Franz Krautwurst, Art. „Rathgeber, Johann Valentin OSB“, in: *MGG* 11 (1963), Sp. 19–22, hier: Sp. 21.

³ Hermann Ullrich, „Franz Bühler – Ein klassischer Parallelfall zu Valentin Rathgeber?“, in: *An der Schwelle zur Klassik – Valentin Rathgeber. II. Internationales Rathgeber-Symposium am 5.-6. Juni 2010 in Oberelsbach. Festschrift für Gottfried Rehm zum 85. Geburtstag*, hg. v. Berthold Gaß, Pfaffenhofen a. d. Ilm 2011, S. 231–257, hier: S. 251.

⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang die Kommentare zum *Tafel-Confect* in dem von der Internationalen Valentin-Rathgeber-Gesellschaft herausgegebenen Katalog *Johann Valentin Rathgeber (1682–1750). Leben – Werk – Bedeutung. Eine Wanderausstellung der Valentin-Rathgeber-Gesellschaft e.V. anlässlich des 325. Geburtstags*, hg. v. Erasmus u. Berthold Gaß, Oberelsbach 2007 (= *Musica Buchonica* 1), S. 195–205; Friedhelm Brusniak, „Die Valentin-Rathgeber-Bearbeitungen in den Volksliedbüchern für Chorgesang des 20. Jahrhunderts“, in: *Rathgeber im Kontext. I. Internationales Rathgeber-Symposium am 3. Juni 2007 in Oberelsbach. Festschrift für Franz Krautwurst zum 85. Geburtstag*, hg. v. Erasmus u. Berthold Gaß, Oberelsbach 2008 (= *Musica Buchonica* 2), S. 77–106; Ivana Rentsch, „Vergnügte Ohren, ergötzte Gemüter und der musikalische Sensualismus – Valentin Rathgeber als weltlicher Komponist“, in: *An der Schwelle zur Klassik* (wie Anm. 3), S. 105–126; Friedhelm Brusniak, „‘Allzeit so so‘ – Rathgeber-Lieder für die Schule“, in: Ebda., S. 127–143; Berthold Gaß, Art. „Rathgeber, Johann Valentin“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, hg. v. Friedrich Wilhelm Bautz, Bd. 32, Nordhausen 2011, Sp. 1117–1158. – Für freundliche Auskünfte zum aktuellen Forschungsstand danke ich dem Präsidenten der Internationalen Valentin-Rathgeber-Gesellschaft, Herrn Berthold Gaß, Oberelsbach.

⁵ Dieter Borchmeyer, „Melancholie und Heiterkeit. Literarische Variationen eines Themas von Goethe bis Thomas Mann“, in: *Melancholie und Heiterkeit*, hg. v. Dems., Heidelberg 2007 (= Sammelband der Vorträge des „Studium Generale“ der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg im Sommersemester 2006), S. 9–32.

dern, Duetten und Terzetten der drei ersten Trachten⁶ sogar „ein vortreffliches Selbstporträt Rathgebers“ sah, das den Verlust der *Confessiones in forma Sancti Augustini* des Benediktinerpaters „einigermaßen verschmerzen“ ließ. Habe man erst einmal „die Aussagen dieser Poesien als Selbstbekenntnisse“ erkannt, so Dennerlein, so falle es nicht schwer, „in dem bunten Strauß die Linie seiner seelischen Verfassung zu finden“.⁷ Auch wenn konkrete Beweise für diese naheliegende Hypothese bisher nicht erbracht werden konnten, bleibt dennoch festzuhalten, dass sich Valentin Rathgeber immerhin mit den Aussagen der von ihm gezielt ausgewählten Texte identifiziert und sich von ihnen hatte inspirieren lassen. Zu wenig beachtet wurden in diesem Kontext bisher Rathgebers Auswahl lateinisch-deutscher Sinnsprüche in der Vorrede „An den geneigten Liebhaber“ zur ersten Tracht von 1733, in denen er in unverkennbar benediktinischem Geist vor allem das tugendhafte Verhalten der „Mäßigung“ hervorhebt und ausdrücklich „Schertzen mit Massen“ zulässt, so dass beispielsweise das Bild eines „Bruder Liederlich“ in *Modicum, ein wenig* („Alleweil ein wenig lustig“) (Erste Tracht, Nr. 11) doppelbödig erscheint und „Carpe diem“-Impressionen neben Vanitas- und Memento mori-Anspielungen zum Nachdenken über fragwürdigen Lebensstil und sittlich-moralischen Verfall anregen.⁸

Mit ihren Beiträgen „Melancholie als musikalisches Thema“ für die Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller 1989 bzw. „Humor und Melancholie als kategoriale Bestimmungen der ‚absoluten‘ Musik“ für die Festschrift Ludwig Finscher 1995 haben Werner Braun und Martin Geck wichtige Diskussionsimpulse geliefert, die neuerdings von Melanie Wald-Fuhrmann aufgegriffen wurden.⁹ Im Kontext solcher

⁶ Die vierte Tracht aus dem Jahre 1746 stammt von dem Augsburger Johann Caspar Seyfert (1697–1767).

⁷ Hanns Dennerlein, „Ergötzendes Tafel-Konfekt. Hans Valentin Rathgeber. Ein fränkischer Liedmeister“, in: *Frankenspiegel* 1/10 (1950), S. 12–14, hier: S. 13.

⁸ Brusniak, „Allzeit so so“ (wie Anm. 4), S. 132f. – Nicht minder bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang allerdings auch Rathgebers weiterer Hinweis auf das ein oder andere Stück, das vielleicht schon bekannt sei – ein Forschungsfeld, das ebenfalls erst ansatzweise bearbeitet ist und wichtige Aufschlüsse darüber geben könnte, welche musikalischen Stil- und Ausdrucksmittel zur Darstellung spezifischer Affekte den Komponisten zur Bearbeitung angeregt hatten bzw. zur Nachahmung geeignet schienen. Vgl. dazu Moser (wie Anm. 1), S. 5; Joseph Schmidt-Goerg, „Neues zum Augsburger Tafelkonfekt“, in: *Organicae Voces. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe, angeboten anlässlich seines 60. Geburtstages 18. April 1961*, Amsterdam 1963, S. 149–155.

⁹ Werner Braun, „Melancholie als musikalisches Thema“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, hg. unter Mitarbeit v. Bram Gätjen u. Manuel Gervink von Jobst Peter Ficke, Regensburg 1989 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), S. 81–98; Martin Geck, „Humor und Melancholie als kategoriale Bestimmungen der ‚absoluten‘ Musik“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. v. Annegrit Laubenthal

Forschungsansätze wäre zu prüfen, ob Valentin Rathgeber mit seinem *Ohrenvergnügenden und Gemüth-ergötzenden Tafel-Confect* einen eigenen „musikalischen“ *Antimelancholicus oder Melancholey-Vertreiber*, wie der Titel des populären Buchs von August Pfeiffer (1640–1698) lautete, das sich auch in Bachs Bibliothek befand,¹⁰ publiziert hat. Das breitgefächerte Spektrum der Liedtexte im *Tafel-Confect* deutet zumindest darauf hin, dass Rathgeber sich bei seiner Auseinandersetzung mit den „humores“, den vier Lebenssäften des Menschen, besonders intensiv mit dem Melancholiker als einen – im Sinne der Charakterisierung Pfeiffers – „eigensinnigen Kopff“ und „wunderlichen Humorist[en]“, „störrischen Capricornus“, „Grillen-Fänger“ und „eingebildeten Phantasten“, dessen „Melancholey“ einzig vom „Müsigang“ herrühre, befasst hat.¹¹ In einem lesenswerten Artikel über *Melancholie und Musik* für die *Neue Zeitschrift für Musik* hat Helga de la Motte-Haber 2006 darauf aufmerksam gemacht, dass die „Mönchskrankheit [Acedia]“, „das Erlebnis von Traurigkeit, Zeitstillstand und Sinnlosigkeit“, die im Mittelalter als Todsünde galt, „weil es nichts mehr zum Ausdruck zu bringen schien als Misstrauen gegen das Heilsversprechen“, „die die damaligen Intellektuellen in den einsamen Klosterzellen befallen konnte“, noch in Albrecht Dürers „brütendem Engel der *Melancholia I* ins Gesicht geschrieben“ stand und erst zu Beginn der Neuzeit „die Verbindung von Genialität und Melancholie intensiviert“ wurde.¹² Dass den weitgereisten Pater Valentin Rathgeber das Thema über solche Aspekte hinaus besonders beschäftigt haben dürfte, wäre auch angesichts anhaltender Diskussionen über Musikpflege in Kurbädern jener Zeit nachvollziehbar. Wie Johann Sebastian Bach 1718 und 1720 in

unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, Kassel 1995, S. 309–316; Melanie Wald-Fuhrmann, „*Ein Mittel wider sich selbst*“. *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010.

¹⁰ August Pfeiffer, *Antimelancholicus, oder Melancholey-Vertreiber*, Leipzig 1684 u.ö. Vgl. Robin A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie*, Neuhausen-Stuttgart 1983 (= Beiträge zur theologischen Bachforschung 1), S. 147–149.

¹¹ Pfeiffer, *Antimelancholicus* (wie Anm. 10), Teil II, S. 704; vgl. dazu Pfeiffers Hinweis auf „Beten und Singen“ als probate Mittel gegen Melancholie, wobei allerdings das „blosse Singen“ zu wenig bewirke, es müsse „geistliches Singen“ sein (S. 706–718, hier: S. 714). Vgl. zum Kontext Werner Friedrich Kümmel, *Musik und Medizin. Ihre Wechselwirkungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg i. Br. 1977 (= Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2), zur Melancholie bes. S. 277–306. Rathgebers *Tafel-Confect* ist hier nicht berücksichtigt, obwohl sich angesichts des Dialogs von Canto I *Il Melancholico Lamentante* und Canto II *Il Gioviiale Consolante* (*Tafel-Confect*, Erste Tracht, Nr. 7) die Gelegenheit mit Blick auf Carl Philipp Emanuel Bachs *Trio für zwei Violinen und Bass* Wq 161/I (*Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus*) geboten hätte.

¹² Helga de la Motte-Haber, „der glückliche phantasiert nicht“. *Melancholie und Musik*“, in: *NZfM* 167 (2006), H. 6, S. 12–15, hier: S. 12.

Karlsbad oder Georg Philipp Telemann seit Anfang der 1730er Jahre in Pyrmont¹³ ist der Banzer Benediktiner selbst ebenfalls immerhin zumindest 1744 als Kurgast in Kissingen nachweisbar.¹⁴

Beispiel 1: Erste Tracht, Nr. 2. *Drey Sauff-Brüder*

Die 1733 herausgegebene Erste Tracht des *Ohren-vergnügenden und Gemüth-ergötzenden Tafel-Confects* enthält insgesamt zwölf Nummern. Gleich das eröffnende „Quodlibeticum curiosum“ präsentiert das Motto der Sammlung mit der Feststellung „Quandoque narriren/ kan niemand darniren/ wer seine fünff Sinnen/ am rechten Ort hat“.¹⁵ Nur auf den ersten Blick willkürlich, durch die gezielte Wiederholung des Mottos allerdings alles andere als planlos werden in rascher Abwechslung von deutschen und lateinischen Texten völlig unterschiedliche Gattungen und Formen aneinandergereiht, beginnend mit einem Trinklied auf die Martinsgans und gefolgt von einem dreistimmigen homophonen „Choral“, einer Parodie auf fünfzig singende Mönche, die nicht in der Lage sind, den 5. Psalmton richtig zu intonieren, da sie statt Wasser den Wein bevorzugen, denn „Cantores amant humores“, und „ein guter Vocalist“ ist der, „der bey jeder Noten durstig ist“, ob Discantist, Altist, Tenorist oder Bassist. Die zentrale Botschaft dieser Nummer und zugleich der ersten Tracht lautet jedoch: Wer nicht bereit ist, gegen seine Melancholie anzukämpfen, bleibt ein Narr, denn „Melancholiren macht Narren-Kappen“!

Als Kontrast zu diesem ausgelassenen Trinkgelage geht es in der Nummer 2 um Trinksitten in Form eines Gesellschaftsspiels. An einem „schönen Tag“ ist jeder eingeladen, „wer sauffen mag“. In einer Aria zu Ehren von Bachus wechseln sich Canto I und II sowie ein Basso voce mit zwei Violinen und einem Violoncello ab, wobei die Besetzung – ausdrücklich ohne Cembalo – auf „Gartenmusik“ bzw. „Musik im Freien“ verweist. Während die Musik erklingt, trinken die drei „Sauff-Brüder“ nacheinander in festgelegter Reihenfolge und zu vorgegebenen Zeitpunkten ihr Glas halb und schließlich ganz aus. In einer Sonata reagieren die Sänger auf die aus der Aria bekannten, leicht variierten trommelartigen Rhythmus- und Melodiemotive, indem sie in den Pausen den soeben erklungenen Rhythmus der Instrumentalisten beim

¹³ Auch Georg Philipp Telemann lieferte mit seinen *Scherzi melodichi* aus dem Jahre 1734 einen eigenständigen Beitrag zur Entwicklung der „Kurmusik“: Friedhelm Brusniak, „Beiträge zur Telemann-Pflege und -Forschung in Waldeck und Pyrmont. Eine Bilanz nach 25 Jahren“, in: *Geschichtsblätter für Waldeck* 95 (2007), S. 100–126, hier: S. 110–112.

¹⁴ Vgl. Erasmus Gaß, „Rathgeber als Kurgast in Kissingen im Jahr 1744“, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 60 (2008), S. 162–177.

¹⁵ Vgl. hierzu und im Folgenden Hans Joachim Moser, *Corydon. Geschichte des mehrstimmigen Generalbassliedes und des Quodlibets im deutschen Barock III*, Hildesheim 21966.

ersten Mal mit Füßen stampfen, beim zweiten Mal pfeifen und beim dritten Mal lachen. Man kann sich leicht vorstellen, mit welcher Lust dieses Stück aufgeführt wurde, das zu jenen zählt, die Max Friedlaender an den Trink-Comment der Studenten erinnerten, so dass er das „Augsburger *Tafel-Confect*“ als „eine Art Commersbuch“ charakterisierte.¹⁶

Sonata



Notenbeispiel 1: *Tafel-Confect*, Erste Tracht, Nr. 2. *Drey Sauff-Brüder. Sonata*, in: *EdM* 19, S. 29, T. 96–99 (mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Der Erfolg der ersten Tracht gründete nicht zuletzt auch auf jenen Sololiedern, die Rathgeber bis heute seine Popularität sicherten: Nr. 10. *Von der edlen Music* („Der hat vergeben/ das ewig Leben“) und Nr. 11. *Modicum, ein wenig* („Alleweil ein wenig lustig“). Wer sich nicht durch die in Folge radikaler Textkürzungen und Melodiebearbeitungen verballhornten Versionen der beiden Lieder irritieren lässt, sondern sich intensiver mit den Originalen befasst, erfährt in der Regel mehr: Bei Nr. 10 wird häufig die dritte Strophe über den mythologischen Stoff zu Orpheus und Eurydice weggelassen, so dass die für die Rathgeber-Zeit geläufige Vorstellung von der Macht der Musik über die „wilden Thiere“ und die „gantze höllisch Macht“ des Totenreichs fehlt. Bemerkenswert – nicht zuletzt mit Blick auf den Ordensgeistlichen Valentin Rathgeber selbst – erscheinen ganz pragmatische Aspekte wie in der vierten und fünften Strophe die Hinweise darauf, dass Kapläne die Gunst der Chorherren „durch Music-Kunst“ leichter gewinnen und bei unter Einsamkeit leidenden Klosterfrauen ein Instrument aus dem Konvent „ein Himmelreich“ machen könnten. Die Kraft der Musik für Jedermann, für alle Stände und Berufe, Jung und Alt, Gesunde und Kranke, vor allem zur Vertreibung der Melancholie und der Grillen, ist so groß und erfreut so sehr, dass man sie ein Leben lang lieben und sich in ihr üben muss. Wie hier trägt auch im Falle von Nr. 11 eine schwungvolle Tanzmelodie im Dreivierteltakt alle acht Strophen, die nach Friedlaender „voll des glücklichsten Trinklied-

¹⁶ Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*. Bd. I,1: Musik, Bd. I,2: Musikbeispiele, Bd. II: Dichtung (Stuttgart u. Berlin 1902; Reprint Hildesheim 1962, ²1970), S. 71.

Humors“ sind und in denen alle Facetten eines ebenso „liederlichen“ und ausschweifenden wie von Bauernschläue gekennzeichneten Lebenswandels beleuchtet werden.¹⁷

Beispiele 2 und 3: Andere Tracht, Nr. 7. *Quodlibeticum*

Mit dem Gruß „Salvete hospites, estote hilares“ eröffnet der Basssänger voller Pathos und Eloquenz eine bunte, von keiner Pause unterbrochenen Abfolge von deutschen und lateinischen Texten und Melodien, deren Verballhornung so grotesk vorgenommen wurde, dass das spontane Lachen der Zuhörer geradezu herausgefordert zu sein scheint. So werden die Lachmuskeln strapaziert, wenn auf eine im raschen Dreiertakt vorgetragene Lebensweisheit wie „Des Menschen Leben ist wanckel / gleichwie ein Wetter-Hahn“ im nächsten Vergleich durch einen bewusst überhasteten Schluss eine falsche Betonung auf die zweite Silbe des Wortes „Windspiel“ folgt und sich dieses Vergnügen nicht nur bei den folgenden Zeilen wiederholt, sondern auch noch mit völlig unerwarteten Analogien wie „des Menschen Leben ist kurtz / gleichwie ein Leber-Wurst“ endgültig ins Lächerliche gezogen wird. Der Sänger scheut sich auch nicht, in seinem Ständchen an die Herren ehrwürdige Berufe wie den des Nachtwächters zu parodieren.

¹⁷ Zu den Texten und Melodien der beiden Lieder vgl. die detaillierteren Ausführungen bei Brusniak, „Allzeit so so“ (wie Anm. 4), S. 128–138; zu *Modicum: ein wenig* s. Friedlaender, *Das deutsche Lied* Band I,1 (wie Anm. 16), S. 75.

Allegro

140

Des Menschen Le-ben ist wackel/ gleich-wie ein Wet-ter-Hahn/ des Menschen Le-ben ver-lauf-fet gleich-

Allegro

145

wie ein Wind-spiel/ des Menschen Le-ben zer-flie-ßet wie But-ter in der Sonn/ des Menschen Le-ben ist

155

sau-er gleich-wie ein But-ter-Milch/ des Menschen Le-ben zer-fal-let gleich-wie ein al-tes Haut/ des Menschen

160

Le-ben ist kurz/ gleich-wie ein Le-ber-Wurst/ sic i-bi-mus i-bi-tis i-bunt, al-les hat sein ge-

Notenbeispiel 2: *Tafel-Confect, Andere Tracht, Nr. 7. Quodlibeticum*, in: *EdM 19*, S. 69, T. 136–172 (mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

265

treff-li-che Kö-chin seyn hört ihr Her-ren laßt euch sa-gen heut hab ich

270

göschmie-ret mei-nen Wä-gen die Uhr hat zwölf ge-schla-gen mein Hund ist

275

280

Notenbeispiel 3: *Tafel-Confect, Andere Tracht, Nr. 7. Quodlibeticum*, in: *EdM 19*, S. 71, T. 264–281 (mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Beispiel 4: Andere Tracht, Nr. 8. *Von der Solmisation in der Music*

Dass Valentin Rathgeber die Kunst des Kontrapunkts und der Kanon-Technik vollendet beherrscht, lässt er ein Gesangsquartett (Canto, Alto, Tenore, Basso) unter Cembalo-Begleitung am eigenen Leib erfahren. Nach scheinbar einfachem Beginn wird im weiteren Verlauf jeder Stimme durch rhythmische Verkomplizierungen eine „Lection“ nach der anderen erteilt, so dass höchste Konzentration erforderlich ist, um nicht plötzlich aus dem kontrapunktischen Geflecht „herauszufliegen“: ein grandioser Spaß für alle Sänger und Zuhörer.

Notenbeispiel 4: *Tafel-Confect, Andere Tracht, Nr. 8. Von der Solmisation in der Music*, in: *EdM* 19, S. 77, T. 8–11 (mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Beispiel 5: Andere Tracht, Nr. 11. *Von der Gedult*

Die Vermutung, in den von Rathgeber gewählten Texten und ihren Vertonungen könnten autobiographische Bekenntnisse des Komponisten verborgen sein, ist bei „Ich-Liedern“ naheliegend. Dies gilt in besonderem Maße für das Lob der Geduld, die einen Schutz gegen Neid und Hass sowie eine Waffe gegen Unglück bietet. Bei allen Gefahren durch Naturgewalten, bei Verzagtheit, Angst und Pein hilft die Geduld, sie ist – wie es in der vierten Strophe heißt – schlicht „alles“, nicht nur „meine Zierd / mein Hoffart und mein Prangen / mein Petschafft und mein Spangen / mein Reichthum und Begierdt“, sondern auch „mein Schreib-Zeug / Feder / Bult“, ja sogar „mein Lauten [/] mein Violen“. Geduld ist für den Sänger sein wahrer Schatz, ein Bollwerk gegen die „Melancholey“ und ein Mittel zur Überwindung von Kummer, Angst und Plagen sowie Bewältigung von Sorgen, um anderntags ein neuer Mensch zu sein. Der Kontrast dieses Liedes mit „leisem Humor“ zu teilweise geradezu exzentrischen Trink- und Tanzliedern könnte nicht größer sein. Die eingängige Melodie ist geprägt durch ein auffallend enges Wort-Ton-Verhältnis und dem Sprechduktus sorgsam nachgezeichnet, um so die Intimität des Liedes bzw. des Sän-

gers noch zu verstärken. Hanns Dennerlein hält die Liedweise nicht ohne Grund für „eine der besten“ des 18. Jahrhunderts.¹⁸

Canto
I. Ge - dult be - schü - tzet mich/ wann Neid und Haß wird ra - sen/ mich

Cembalo

Notenbeispiel 5: *Tafel-Confect, Andere Tracht, Nr. 11. Von der Gedult*, in: *EdM* 19, S. 95, T. 1–2 (mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Beispiel 6: Dritte Tracht, Nr. 4. *Quodlibeticum: Re, Fa, Mi, Sol etc.*

Im bewussten Gegensatz zum kunstvollen Kontrapunkt der Nr. 8 in der zweiten Tracht steht hier ein „angeheiteter“ Sänger im Mittelpunkt, der jedem mitteilen möchte, dass es ihm „recht wohl“ geht, wenn er „voll“ ist und ihn „das Gurgelnetzen“ „ergötzt“, was lautmalerisch durch die begleitende Violine illustriert wird und somit den Zuhörer zum Lachen reizt.

div. 220 unis. p

das Gur-gel - net - zen thut mich er - göt - zen/ wann ich mein Kra - gen/ mit Wein kan

125 130

Notenbeispiel 6: *Tafel-Confect, Dritte Tracht, Nr. 4. Quodlibeticum: Re, Fa, Mi, Sol etc.*, in: *EdM* 19, S. 111, T. 116–132 (Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

¹⁸ Dennerlein, „Ergötzendes Tafel-Konfect“ (wie Anm. 7), S. 14.

Beispiel 7: Dritte Tracht, Nr. 6. *Quodlibeticum: Die Bettelzech*¹⁹

Mit seiner offensichtlich unter dem Eindruck der Beggar's Opera konzipierten Szene reagiert Rathgeber auf das Interesse der Bürger an derartigen Gesellschaftssatiren, die er vermutlich auf seinen Reisen kennengelernt hat. Den Applaus sicherte sich der Komponist nicht nur mit einem derben Tanz der Bettelleute, sondern auch mit einer geschickten kompositorischen Lösung am Schluss, als sich die Mitglieder der grotesken Saufkumpanei von der „Urschel“ – eine Anspielung auf die bekannte Pfullinger Sagengestalt, die den armen Leuten beistand – verabschieden und der Reihe nach Hypnos' Macht erliegen. Die Betrunkenen haben hörbar alle Mühe, sich noch zu konzentrieren, „torkeln“ – wie der Alto, der „nicht[s] mehr vertragen“ kann, und der Canto, der ebenfalls „gesoffen“ hat – mit „verwegenen Intervallsprüngen“ und schaffen es am Ende nicht mehr, die Grundtöne der Schlusskadenz zu erreichen, sondern schlafen auf Quint- bzw. Terztönen ein, wobei es dem Tenor noch nicht einmal gelingt, das Schlusswort zu singen, was zweifellos die Heiterkeit der Zuhörer erhöht haben dürfte.

166 Canto

Ich hab ge-sof-fen auch/ mit Madt/ ihr Ca-me-
 mehr ver-tra-gen ihr Ca-me-ra-den gu-te
 ihr Ca-me-ra-den gu-te
 ihr Came-ra-den gu-teNacht/ Urschel

¹⁹ Auch abgedruckt in Moser, *Corydon* (wie Anm. 15), Bd. II, S. 144–152.

Notenbeispiel 7: *Tafel-Confect, Dritte Tracht, Nr. 6. Quodlibeticum: Die Bettelzeuch*, in: *EdM* 19, S. 127, T. 165–172 (Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Beispiel 8: Dritte Tracht, Nr. 11. *Neuer Jahrs-Wunsch*

Mit seinem Neujahrsgruß reiht sich Valentin Rathgeber ein in eine weitverbreitete Tradition beliebter Ansingelieder.²⁰ In echter humorvoller Weise werden in neun Strophen Vertreter unterschiedlichster Berufsgruppen, vom Schneider und Kleidermacher über die Bierbrauer, Weinwirte, Maurer, Zimmerleute, Fuhrleute und Boten bis hin zu den Musikanten und Studenten sowohl in ihren positiven wie negativen Eigenschaften charakterisiert, bevor ihnen ein „glückseeliges Jahr“ gewünscht wird. Melodie und Begleitung sind auch hier in ihrer Kadenzbezogenheit und in ihren Motivwiederholungen stilsicher an der Musizierpraxis bei Laien orientiert und stehen ganz im Dienst des Sängers.

²⁰ Vgl. hierzu Hinrich Siuts, *Die Ansingelieder zu den Kalenderfesten. Ein Beitrag zur Geschichte, Biologie und Funktion des Volksliedes*, Göttingen 1968.

Glückswunsch kein Mensch aus-ge-schlo-sen/ wir wün-schens eim je-den/ wers im-mer seyn soll/ habis

al-le ver-die-net/ ihr wis-setis ja wohl/ ja geld das ist wahr/ ein glück-see-ligs Jahr.

Notenbeispiel 8: *Tafel-Confect*, Dritte Tracht, Nr. 11. *Neuer Jahrs-Wunsch*, in: *EdM* 19, S. 135, T. 8–22 (Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Bereits diese für eine Spurensuche zugestandenermaßen stichprobenartige Auswahl der Beispiele mit vergleichsweise knappen Kommentaren dürfte deutlich gemacht haben, dass die eingangs gestellte Frage, ob Helmuth Ostoffs Urteil über Valentin Rathgeber als einen „Vertreter musikalischen Humors“ mit besonderem Format auch heute noch tragfähig sei, nur zustimmend beantwortet werden kann. Für weiterführende Untersuchungen sollte allerdings stärker als bisher berücksichtigt werden, dass dieser facettenreiche, bemerkenswert subtile und durchaus im Sinne August Pfeiffers „wunderliche“ Rathgebersche Humor auf Grund der in allen drei Trachten des *Tafel-Confects* immer wieder betonten Verbindung zur Melancholie eine Fokussierung erhalten hat, die über die spezielle Rathgeber-Forschung hinaus Beachtung verdient.

**„Wer diese Kunst nicht gerne höret,
der ist und bleibt ein Asinus!“
Der Esels-Topos und seine musikalische Umsetzung in
Christoph Ludwig Fehres Kantate
*Der Schulmeister in der Singschule***

Stephan Diedrich

Abstract

Nicht erst seit der griechischen Antike gilt der Esel als Inbegriff von Dummheit und Sturheit. In zahlreichen antiken Fabeln ist er als lächerliche Figur dem Gespött der anderen Tiere ausgesetzt. Als „onos lyras“ bzw. „asinus ad lyram“ besitzt der „Esel an der Leier“ zudem den sprichwörtlichen Ruf vollkommener Unmusikalität.

Der Komponist Christoph Ludwig Fehre (1718–1772) greift diesen Topos in seiner Kantate *Der Schulmeister in der Singschule* auf besonders geistvolle wie unterhaltsame Weise auf. In der ursprünglich Georg Philipp Telemann zugeschriebenen Kantate (TWV 20:57) versucht ein eitler Schulmeister mit Hang zur Selbstüberschätzung die ihm anbefohlenen Kinder im Singen anzuleiten, wobei ihm einige Missgeschicke passieren. Formen und Satztypen der damaligen Zeit werden zielsicher eingesetzt, um neben amüsanter Situationskomik auch musikwissenschaftliche Exkurse zur Solmisation oder Seitenhiebe auf berühmte zeitgenössische Komponisten oder antike Lehrmeister thematisieren zu können.

Untersucht werden die Ebenen musikalischer Komik und die Art und Weise ihrer musikalischen Umsetzung. Dazu treten Überlegungen zur Lehrerpersönlichkeit und zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in Geschichte und Gegenwart.

Die Kantate *Der Schulmeister* (TVWV 20:57), zunächst fälschlich Georg Philipp Telemann (1681–1767) zugeschrieben¹, ist seit ihrem Erscheinen 1950 ein gern und häufig in Schulen aufgeführtes und mit Schülern einstudiertes Werk. Gegenstand der Komposition ist die humorvolle Darstellung einer „Singstunde“, also von Musikunterricht, wie er im 18. Jahrhundert erfolgt sein könnte. Der Schulmeister steht im Mittelpunkt dieser Kantate. Er singt in allen Nummern und leitet lehrerzentriert durch den Unterricht. Dazu tritt ein zweistimmiger Knabenchor, der zunächst die Tonleiter, später gemeinsam mit dem Schulmeister einen lateinischen Kanon singt. Ohne das Pferd (oder hier wohl besser: den Esel) von hinten aufzäumen zu wollen, sei zunächst auf den Text der letzten (fünften) Arie verwiesen:

Wer die Musik nicht liebt und ehret,
 wer diese Kunst nicht gerne höret,
 der ist und bleibt ein Asinus: I-a, i-a, ein Asinus.
 Ein schönes Lied von rechten Meistern,
 kann Herze, Leib und Seel' begeistern.
 Drum sag' ich euch noch zum Beschluß:
 Wer die Musik...
 ... I-a, i-a, ein Asinus, -nus, -nus, -nus.

Das Spottbild vom *asinus*, dem unmusikalischen Esel, bildet den Abschluss dieser Kantate. Die direkt angesprochenen Zuhörer werden ermahnt, der Musik die Treue zu halten, um nicht zur Zielscheibe des Spotts zu werden. Außerdem wird der positive Einfluss guter Musik auf „Herz, Leib und Seele“ hervorgehoben. Der Inhalt dieser Arie ist konsensfähig, die Figur, die solches singt, scheint der Musik ein würdiger Anwalt zu sein. Doch auch ohne die Musik zu hören oder zu kennen, lässt sich bereits an der onomatopoetischen Wiedergabe der Eselslaute und der spielerischen Wiederholung der letzten Silbe am Schluss die komische Intention des Werkes ablesen. Neben diesen oberflächlich-offensichtlichen Wortspielereien weist die Kantate in ihrer musikalischen Struktur und in ihren Bezügen zu zeitgenössischen Musikern

¹ Georg Philipp Telemann, *Der Schulmeister. Komische Kantate*. Für Bariton-Solo, zweist. Knabenchor, zwei Vl., Baß u. Cembalo (Klavier). Eingerichtet von Fritz Stein, Kassel 1974 (1⁵2007). In Übersetzungen wurde die Kantate auch international bekannt.

und musikologischen Diskursen eine Fülle weiterer komischer Elemente auf, die sich zum geläufigen Esels-Motiv, ob intendiert oder nicht, in Beziehung setzen lassen.

Um dem Musikalisch-Komischen in der Kantate näherzukommen, ist es notwendig, den historischen Kontext der Entstehung und der (Ur-)Aufführung zu beleuchten. Der „sozio-kulturelle Zusammenhang“², in dem die Schulmeisterkantate komponiert und aufgeführt wurde, kann recht anschaulich rekonstruiert werden. Die Frage, ob und inwieweit die Kantate auch heute noch komisch ist und Zuhörer (oder gar Schüler) zum Lachen bringt, darf und muss dabei zunächst unberücksichtigt bleiben.

1 Zum Kontext der Uraufführung

Komponist³ der Schulmeisterkantate ist Christoph Ludwig Fehre (1718–1772), Kompositionsanlass war das 50-jährige Dienstjubiläum des damals 76-jährigen Kantors der Dresdner Annenschule Johann Christian Gerstner (1675–1753) am 27. Juli 1751. Der Jubilar Gerstner wiederum war ein Onkel Fehres. Komponist, Jubilar und die Annenschule bilden die Eckpunkte dieser Jubiläumszeremonie und lassen eine

² Vgl. Michael Stille, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, Frankfurt 1990, S. 19ff. Lt. Stille beruht das Komische im Wesentlichen auf „Verletzungen von ästhetischen Normen“, sei daher auf einen „sozio-kulturellen Zusammenhang festgelegt“ und könne somit nur unter Berücksichtigung seines „ästhetischen Vollzugs“ beschrieben werden. Er postuliert: „Erst wenn die am ästhetischen Gegenstand festgestellten Besonderheiten, die eine komische Wirkung auszulösen vermögen, auf den konstitutiven Erlebnisakt bezogen werden, kann das wechselseitige Verhältnis im Komischen theoretisch erfaßt werden.“

³ Die Autorschaft Telemanns wurde 1981 das erste Mal von Hellmuth Christian Wolff angezweifelt (vgl. Hellmut Christian Wolff, *Georg Philipp Telemann – 300 Jahre (zum 13. März 1981). Eleganz und Grazie – Symmetrie und Witz*. In: *Die Musikforschung* 34, Kassel 1981, S. 40–49). Erst vierzehn Jahre später wies Hans-Joachim Schulze aufgrund seiner Recherchen in alten Katalogen des Breitkopf-Verlags schlüssig nach, dass nicht Telemann, sondern Christoph Ludwig Fehre als Komponist der Schulmeister-Kantate zu gelten hat (vgl. Hans-Joachim Schulze, *Der Schulmeister (TVWV 20:57) – eine komische Kantate*. In: *Telemanniana et alia Musicologica* (Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag), hg. von Dieter Gutknecht u.a., Oschersleben 1995, S. 117–121). Dem damaligen Herausgeber Fritz Stein lag als einzige Quelle eine von Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842) überlieferte Ausgabe vor, in der Telemann als Komponist und Textdichter genannt wurde. Die Instrumentation wurde offensichtlich nachträglich um diverse Harmoniestimmen ergänzt, außerdem waren Dynamikangaben in großem Umfang später hinzugefügt worden. Stein orientierte sich bei der Rekonstruktion der vermuteten Originalfassung an anderen weltlichen Kantaten Telemanns und entschied sich für 2 Violinen und Basso Continuo, wobei auch eine Aufführung mit nur einer Violine oder allein mit Klavier vorstellbar blieb. In dieser Form erlangte die Kantate ihren hohen Bekanntheitsgrad.

bestimmte Atmosphäre während der Uraufführung vermuten, die im Folgenden skizziert werden soll.

Christoph Ludwig Fehre, heute weitgehend in Vergessenheit geraten, war zu seiner Zeit ein anerkannter und geschätzter Komponist und Organist.⁴ Fehres Ausbildung war umfassend. Er war Schüler der Dresdner Annenschule und der kurfürstlichen Landesschule in Pforta bei Naumburg, einer der angesehensten Schulen der Zeit. Verbindungen der Schule zur Dresdner Hofkapelle verschafften ihm Ende 1737 die Stelle als Informator der Dresdner Kapellknaben. Die Dresdner Hofoper und Hofkapelle wurden damals unter die bedeutendsten Musikensembles der Zeit gerechnet, so dass Fehre dadurch auch mit dem europäischen Musikleben in direkten Kontakt treten konnte. 1742 bewarb er sich um das Amt des Organisten an der neerbauten Silbermann-Orgel der Dresdner Frauenkirche, allerdings wurde die Stelle an seinen ehemaligen Schulkameraden Gottfried August Homilius (1714–1785) vergeben. Nach mehreren vergeblichen Anläufen übertrug man ihm schließlich 1757 das Amt des Annenorganisten, das er bis zu seinem Tode innehatte.

Die Annenschule, 1563 gegründet, war eine der wichtigsten Schulen in Dresden und blickte schon zu Fehres Zeiten auf eine fast 200-jährige Tradition zurück. Sie stand zwar im Schatten der berühmten Kreuzschule, erwarb sich aber unter ihrem damaligen Rektor, dem angesehenen Pädagogen Christian August Freyberg (1684–1742), einen respektablen Ruf. Ihm zur Seite stand der Kantor, der die jüngeren Jahrgänge unterrichtete. Seit dem 17. Jahrhundert trat als dritte Person ein Organist zur Schulleitung hinzu. Freyberg besuchte als Schüler das Gymnasium in Zittau und hatte Unterricht bei dem Schriftsteller, Dramatiker und Pädagogen Christian Weise (1642–1708), der seine Bühnenwerke häufig mit seinen Schülern einstudierte. Der spätere Jubilar Johann Christian Gerstner war ein Mitschüler Freybergs. Gerstner war dort u.a. Schüler des geachteten Organisten Johann Krieger (1650–1735), der auch einige von Weises Bühnenwerken vertonte. Nach seiner Schulzeit studierte Gerstner in Leipzig, wo er in vielen Produktionen der Städtischen Oper mitwirkte, und nach seinem Studium begann er als Lehrer an einer kleinen Stadtschule in Lommatzsch, wechselte später nach Chemnitz und kam schließlich 1727 als Kantor

⁴ In Gerbers *Tonkünstler-Lexikon* wird er 1790 „unter die vorzüglichen Kirchenkomponisten gerechnet“ (Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, Sp. 401) und noch knapp 100 Jahre später wird ihm in Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon* attestiert, er habe sich „besonders durch viele vorzügliche Kirchencompositionen hervorgethan“ (Hermann Mendel, *Musicalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1873, S. 482). Zu Leben und Werk C.L. Fehres siehe Steffen Stolz, *Johann Christian Gerstner und die Brüder David Augustin und Christoph Ludwig Fehre – Ein Beitrag zur sächsischen Musikgeschichte – Biographien, historischer Kontext, Werkverzeichnis*, München 2008.

an die Annenschule, deren Ruf er gemeinsam mit Freyberg nachhaltig besserte; auch bereicherte er das Dresdner Musikleben durch Kompositionen und gute Gesangsschüler.

Das Ambiente des Dienstjubiläums darf man sich mit einiger Wahrscheinlichkeit so vorstellen, wie es eigentlich immer abläuft: Der 76-jährige Gerstner, der verdiente und nach wie vor aktive Kantor, wird für 50 Jahre Schuldienst geehrt. Die Stimmung ist feierlich, würdevoll, aber auch familiär. Viele Jahre hat er gemeinsam mit dem inzwischen verstorbenen Rektor die Annenschule geführt und ihren Ruf zu mehren gewusst. Ehemalige Schüler haben zwei seiner Töchter geheiratet, Schüler war auch sein Sohn. Da komponiert sein Neffe Christoph Ludwig Fehre, ebenfalls ehemaliger Annenschüler und nunmehr angesehener Komponist und Organist, zu diesem feierlichen Anlass eine Glückwunschkantate.⁵ Da Gerstner anerkanntes Mitglied des Dresdner Musiklebens ist, weilen höchstwahrscheinlich auch viele angesehene Dresdner Musiker unter den Gästen. Für die junge bürgerliche Musikkultur, einstmals im Schatten der übermächtigen Hofkapelle, besteht hier eine weitere Gelegenheit und Chance, Kontakte zu pflegen und auszubauen.

Komponist, Aufführende und Zuhörer bildeten also einen eingeweihten Expertenkreis, der die verschiedenen Anspielungen innerhalb der Kantate durchaus als solche erkennt und zu entschlüsseln vermag. Der dargestellte „Schulmeister“ ist offensichtlich eine Spottfigur, ein Esel. Ähnlichkeiten oder gar peinliche Verwechslungen zwischen dem Jubilar und der Hauptperson der Kantate sind ausgeschlossen, denn ein „Schulmeister“ ist ein schlichter Dorfschullehrer ohne akademische Ausbildung, ganz im Gegensatz zu Gerstner, der in Leipzig studiert hatte und als Kantor an einer städtischen Lateinschule angestellt war. Dieser „Abstand zu den Gegenstandswerten“ ermöglicht eine Atmosphäre, in der die Normverletzungen des „Schulmeisters“ zwar als solche erkannt, aber durch Lachen bewältigt werden können:

Komische Normenverletzungen oder Widersinnigkeiten setzen ein Publikum voraus, das sich die vorgegebenen Regeln resp. Denkvorstellungen angeeignet hat, mit denen der betreffende Gegenstand gewöhnlich erlebt wird. Abweichungen von diesen Normen können dann als Regelverstöße empfunden werden und die Rezipienten in einen Konflikt bringen, der bei ausreichendem Abstand zu den Gegenstandswerten nicht ernst genommen zu werden braucht, sondern durch Lachen bewältigt werden kann.⁶

⁵ Die Autorschaft des Textes ist ungeklärt, evtl. handelt es sich um den Sohn des „Jubel-Cantors“, Daniel Gottlob Gerstner, der in den 1760er-Jahren Gelegenheitsdichtungen in Dresdner Zeitungen veröffentlicht hat.

⁶ Vgl. Stille (wie Anm. 2), S. 15.

2 Der Esels-Topos in Kunst, Literatur und Mythologie

Was macht den Schulmeister nun zu einem Esel? Vordergründig ist der Esel Sinnbild für das Unverständige, das Unmusikalische. Weder kann er selbst Musik machen (Eselsstimme und Hufe machen dies unmöglich), noch kann er, so die Überlieferung, die Musik anderer einschätzen oder beurteilen. Der Unmusikalische wird Zielscheibe des Spotts, augenscheinlich dargestellt durch lange Eselsohren, die ihn vor aller Welt der Lächerlichkeit preisgeben sollen. Diese eindimensionale Sicht stellt allerdings nur eine Seite dar. Tatsächlich spielte der Esel schon in frühester Zeit für die Menschen im Mittelmeerraum und in Vorderasien eine zentrale Rolle in der Landwirtschaft, bei der Metallverarbeitung und damit auch beim Bau von Musikinstrumenten.⁷ Positiv konnotierte Götter trugen Eselsköpfe, in den Sprichwörtern und der Literatur⁸ schlägt sich die hohe Meinung vom Esel ebenfalls nieder. Etwas von dieser Vielschichtigkeit scheint in der Fabel vom *Esel an der Leier* von Phaedrus (um 20 v. Chr.– um 50 n. Chr.) auf:

Ein Esel sah auf (seiner) Weide eine Lyra [Leier, Harfe] liegen. Er trat heran, ertastete die Saiten mit dem Huf, und als er sie berührte, tönnten sie: „Wie schön! Jedoch, bei Gott“, sagte er, „schlecht ist es ausgekommen, weil ich ja von Kunst nichts weiß. Denn hätte einer sie gefunden, der Erfahrung hat, der hätte (unsere) Ohren mit göttlicher Musik ergötzt. So gehen häufig unglücklicherweise Geistesgaben unter.“⁹

Eberhard Oberg weist in seinem Kommentar¹⁰ speziell zu dieser Fabel auf die bemerkenswerte Behutsamkeit und Zurückhaltung des Esels hin, abgesehen davon, dass eine herrenlos im Gras liegende Leier selbst schon ein sehr überraschendes Element darstellt. Mit der sprichwörtlichen Unmusikalität des Esels hat diese Fabel nicht viel zu tun. Tatsächlich erkennt der Esel, bei aller Begeisterung über seine zufällig erzeugten Töne, die unglaublichen Möglichkeiten, die in diesem Instrument und in der Musik überhaupt stecken, und dass er selbst kaum im Stande ist, dieses Potenzial zu wecken, geschweige denn auszuschöpfen – was er zutiefst bedauert.

Andere Erzählungen trauen dem Esel musikalisch noch weit mehr zu. In Grimms Märchen *Das Eselein* wird ein Prinz als Esel geboren und lernt, trotz seiner Hufe, das Lautenspiel. Er zieht als Musikant durch die Welt, erobert trotz seiner äußeren Erscheinung das Herz einer Prinzessin und legt die Eselshaut in der Hoch-

⁷ Hier sei verwiesen auf Martin Vogel, *Onos lyras. Der Esel mit der Leier*, Düsseldorf 1973.

⁸ Ein berühmtes Beispiel aus jüngerer Zeit sind die *Metamorphosen* (oder auch *Asinus aureus*, dt. „Der goldene Esel“) von Apuleius, entstanden um 160–170 n. Chr.

⁹ Zit. nach: Eberhard Oberg, *Phaedrus-Kommentar*, Stuttgart 2000, S. 243.

¹⁰ Ebda.

zeitsnacht ab. Aber erst als der König die Eselshaut endgültig verbrannt hat, ist der Prinz vollständig als Erbe anerkannt. Bemerkenswert ist dabei, dass er weder aufgrund seines Aussehens noch seiner Herkunft, sondern letztlich aufgrund seines vorzüglichen Lautenspiels die Prinzessin und das Königreich gewinnt. Da er die Eselshaut aber abzustreifen imstande ist, ließe sich einwenden, dass der Prinz von Anfang an kein wirklicher Esel war.

Der musikalische Esel stellt jedoch keineswegs eine späte Sonderform dar. Bereits in der antiken Mythologie werden dem Esel musikalische Talente nicht gänzlich aberkannt. In unterschiedlichen Varianten wird dort von einem musikalischen Wettstreit berichtet, aus dem Apollon jeweils siegreich hervorgeht. Einmal ist es der Gott Pan, der Apollon herausfordert, ein anderes Mal der Satyr (Silen) Marsyas. Im Wettkampf mit dem Flöte spielenden Pan spricht der Berggott Tmolos Apollon wiederum den Sieg zu. Diese Entscheidung stößt auf Missbilligung des Königs Midas, der sie lautstark und unaufhörlich artikuliert, woraufhin ihn der gekränkte Apollon mit Eselsohren straft. Midas kann seine Ohren verbergen, nur seinem Barbier nicht, dem er verbietet, davon zu erzählen. Der Barbier weiß sich in seiner Geschwätzigkeit nicht anders zu helfen, als am Fluss ein Loch zu graben und das Geheimnis dort hineinzurufen. Das Schilf, das an dieser Stelle später wächst, verkündet dann allerdings, wenn Wind aufkommt, die „Binsenweisheit“ vom entstellten Midas.¹¹

Im zweiten Wettkampf geht es um die Entscheidung zwischen zwei unterschiedlichen Musikbeiträgen: dem Spiel auf einem Saiten- und einem Blasinstrument. Der Satyr Marsyas hat es auf dem Aulos, einem oboenähnlichen Blasinstrument, zu einiger Meisterschaft gebracht. Auf der Höhe seiner Kunst fordert er Apoll zum musikalischen Wettstreit heraus. Marsyas scheint diesen zunächst auch zu gewinnen, doch schließlich erklären die Musen Apollon zum Sieger, da dieser zusätzlich zur Kithara mit seinem Gesang überzeugt habe. Zur Strafe für seine Anmaßung wird der Verlierer bei lebendigem Leib gehäutet, aus seinem Blut (und/oder den Tränen der Zuschauer) entspringt der Fluß Marsyas. Die Haut hängt Apoll in einen Baum, damit der Wind durch dieses schlauch- oder sackartige Ding wehen konnte. Somit ist dieser Mythos eng mit der Erfindung des Dudelsacks, bzw. der Sackpfeife verbunden.

In beiden Fällen wird Apollon von Mischwesen aus Mensch und Tier herausgefordert. Satyre (Silenen) werden in der archaischen Zeit auch oft mit Eselsohren, Schweif und eselhaften Extremitäten dargestellt, Silen selbst ritt immer auf einem Esel. Es ist festzuhalten, dass beide, Pan und Marsyas, wahre Meister ihres Instru-

¹¹ Dass dieser Mythos im 18. Jahrhundert allgemein bekannt und präsent war, zeigt z.B. Bachs Vertonung in der Kantate „Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde – Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ (BWV 201).

ments sind. Zentrales Motiv bei beiden Erzählungen ist die musikalische Hybris, die den Menschen entweder zu einem Esel macht oder die dem Esel eigen ist. Beide enden zudem mit dem Wind, der imstande ist, Gegenstände des alltäglichen Bedarfs (Schilfrohr, Tierhaut) zum Klingen zu bringen.

Nicht fehlen darf in diesem Zusammenhang der Wettstreit zwischen Nachtigall und Kuckuck in *Des Knaben Wunderhorn*, den u.a. Gustav Mahler (1860–1911) unter dem Titel „Lob des Hohen Verstandes“ vertonte. Der Kuckuck ist vorausschauend genug, sich den Esel als Richter zu wünschen, da er mit seinen großen Ohren angeblich besonders musikverständlich sei. Beide Vögel singen dem Esel vor, doch der liebevolle Gesang der Nachtigall ist dem Esel zu kompliziert, der Gesang des Kuckucks hingegen bleibt für ihn gut überschaubar („Terz und Quart und Quint“, „...singst gut Choral und hältst den Takt fein innen.“). Der Kuckuck gewinnt und der Esel hat ein weiteres Mal seine mangelnde musikalische Kompetenz unter Beweis gestellt.¹²

Auch in Bezug auf die Ästhetik der eigenen Stimme fehlt es dem Esel an der nötigen Fähigkeit zu schonungsloser Selbstkritik. Der Koran postuliert kategorisch: „Die hässlichste Stimme ist die des Esels.“¹³ Doch ausgerechnet im Gesang (oder treffender: im Geschrei) zeigt sich der Esel in vielen Geschichten gleichermaßen begeisterungsfähig wie kritikunfähig. So lässt Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) Kuckuck und Esel in seinem bekannten Volkslied darüber in Streit geraten, „... wer wohl am besten sänge“. Der Esel ist hier mit ausgesprochen großer Begeisterung, doch wenig musikalischem (Urteils-)Vermögen ausgestattet.

Übermut und mangelnde Fähigkeit zur Selbstkritik spielen auch im kaukasischen Märchen vom Esel und vom Kamel¹⁴ eine zentrale Rolle. Nach einer ausgiebigen Mahlzeit und euphorisiert von seiner eigenen Freiheit lässt es sich der Esel entgegen der eindringlichen Bitten des Kamels nicht nehmen, mit markerschütterndem Gesang lauthals sein Glück in die Welt hinaus zu schreien. Durch dieses Geschrei wird eine vorbeiziehende Karawane auf die beiden Tiere aufmerksam und nimmt sie als Lasttiere gefangen. Nachdem der Esel unter seiner Last mehr und mehr zusam-

¹² Diesen langohrigen Esel hatte auch Leopold Mozart (1719–1787) im Blick, als er seinem Sohn in einem Brief vom 11. Dezember 1780 empfahl, nicht das „so genannte populare“, das die „langen Ohren Kitzelt“, zu vergessen, sondern auch für das „ohnmusikalische Publikum“ zu komponieren, worauf dieser antwortete: „[...] wegen dem sogenannten *Populare* sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung Leute; – ausgenommen für lange Ohren nicht.“ Zit. nach: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, 3. Bd.*, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer u. Otto E. Deutsch, Kassel 1963, S. 53 u. 60.

¹³ Sure 31,19/18.

¹⁴ Adolf Dirr, *Kaukasische Märchen*, Jena 1922, S. 158f.

menzubrechen droht, wird dem Kamel zugemutet, den Esel und dessen Last zusätzlich zu seiner eigenen mitzutragen. Als die Karawane dann in einem Gebirge an einem Abgrund entlang ziehen muss, sieht das Kamel seine Chance auf Vergeltung. Es äußert, es habe plötzlich starkes Verlangen zu tanzen und beginnt, trotz Bitten und Flehen des Esels, mit wilden Bewegungen, und bereits nach wenigen Augenblicken stürzen der Esel und die Last in den Abgrund. Auf den anfangs übermütigen Esel in dieser Erzählung passt ein Sprichwort: „Wenn es dem Esel zu wohl wird, geht er aufs Eis [tanzen].“

Der Volksmund empfiehlt dem Esel daher Genügsamkeit und Pflichtbewusstsein statt musikalischer Luftschlösser. Im Esel sieht er weitgehend einen unmusikalischen Traumtänzer, den der Hafer gestochen hat. Erneut bringt es ein Sprichwort auf den Punkt: „Der Esel soll nicht Laute schlagen, er soll die Säcke zur Mühle tragen“, welches dem als Esel Bezeichneten unmissverständlich seine ihm angestammte Aufgabe und im übertragenen Sinn seinen Platz in der Gesellschaft zuweist. Und es verrät gleichermaßen die oft verhängnisvolle Neigung des Esels, sich trotz einschlägiger Mängel musikalisch ausdrücken zu wollen.

Grimms Märchen von den Bremer Stadtmusikanten greift dieses Sprichwort auf und entwickelt es weiter. Auch hier hegt der Esel musikalische Ambitionen. Nachdem er zum Säcke tragen nicht mehr taugt, strebt er eine Karriere als Bremer Stadtmusikant an. Gemeinsam mit seinen neuen Weggefährten, allesamt keine Musterbeispiele für akustischen Hochgenuss, bringt er nur furchterregenden Lärm zustande. Dies reicht zwar nicht für eine späte Musikerkarriere, verhilft den ausgemusterten Tieren aber zu einem Sieg über eine gefährliche Räuberbande und verschafft ihnen damit eine würdige Bleibe für den Lebensabend.¹⁵

3 Komische Elemente in der Schulmeister-Kantate

Zweifellos erweist sich der Schulmeister durch sein Verhalten als „Esel“ im oben beschriebenen Sinn, auch wenn er in seiner zweiten Arie die Musik und ihre positiven Effekte auf den Menschen besingt. In eben dieser Arie ahmt er auch das Geschrei des Esels nach. Nicht die Schüler, nicht die äußeren Umstände – er allein ist Ausgangspunkt jeder komischen Wendung. Dabei lassen sich die komischen Elemente in vier Kategorien einordnen:

¹⁵ Das Motiv vom Eselsgeschrei als wirksame Waffe gegen scheinbar übermächtige Gegner findet sich im Übrigen ebenfalls bereits in der antiken Mythologie. So setzen die Silenen in der Gigantomachie dieses Mittel erfolgreich in ihrem Kampf gegen die Giganten ein.

1. Vom „fundamentum musices“ – das Spiel mit Normen und Erwartungen
2. Musikalische Hybris – das Spiel mit Autoritäten
3. Typische Kantaten, typische Schulmeister – das Spiel mit Klischees
4. „Soso“ und „pipi“ – das Spiel mit Worten

3.1 Vom „fundamentum musices“ – das Spiel mit Normen und Erwartungen

Die Kantate beginnt mit einer sechstaktigen instrumentalen Einleitung im gravitatisch-punktierten Overtürengestus, es gibt zunächst keine eindeutigen Hinweise auf musikalisch-komische Elemente.¹⁶ Anschließend tritt der Schulmeister auf. Im Rezitativ fordert er in signalartigen Intervallen die Aufmerksamkeit seiner Klasse ein:

1. Aria:

Ihr Jungen, ihr Jungen, sperrt die Ohren auf! Ich will mein Amt verwalten und Singestunde mit euch halten. Singt alle nach, gebt Achtung drauf: [...]

Auch die Zuhörer dürften sich hier angesprochen fühlen. Dann allerdings folgt lediglich eine in halben Noten aufwärts gesungene C-Dur-Tonleiter, die von den Schülern in gleicher Weise brav und korrekt nachgesungen wird. Auch die instrumentale Begleitung geht im unisono mit, einzig pulsierende Achtel in den Violinen gewährleisten ein gleichmäßiges Metrum. Die Fallhöhe zwischen gravitatischer Ankündigung und schlichter Tonleiter führt zu einem komischen Effekt. Besonders kunstvoll ist dieser Effekt insofern, da sich, in einer Art Motivgemeinschaft, die Tonleiter bereits in der Overtüre (Nb. 1 und 2), im späteren lateinischen Kanon (Nb. 3) und auch in der anschließenden Schülerschelte wiederfindet (Nb. 4).

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (f) dynamic and contains a series of chords and a melodic line. The bass staff contains a C major scale in half notes, with a piano (p) dynamic marking. Brackets under the bass staff label the scale as 'Tonleiter'.

Notenbeispiel 1: 1. Overtüre und Rezitativ, T. 1f., Klavierauszug

¹⁶ Fritz Stein (wie Anm. 1) gibt, wohl um die anschließende Diskrepanz zwischen aufgebauter Erwartung und tatsächlichem Sujet zu verstärken, in seiner Ausgabe „Allegro (pomposo)“ als Spielanweisung an, die handschriftliche Vorlage von Weyse verzeichnet dagegen nur ein unverbindliches „Allegro moderato“. (Vgl. dazu Christoph Ernst Friedrich Weyse, *Schola Cantatura*, Abschrift 1780–1800 – <http://opac.rism.info/search?documentid=150200001>).

18

Schulmeister

C D E F G A H C

Notenbeispiel 2: 1. Ouvertüre und Rezitativ, T. 18–21, Klavierauszug

Schulmeister

Ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

Notenbeispiel 3: 3. Rezitativ und Knabenchor, Kanonthema

Schulmeister

Das war eins aus dem C, und zwar von A-ris - to - te - le.

f *mf* Tonleiter

Notenbeispiel 4: 4. Rezitativ, T. 1–4, Klavierauszug

Der Schulmeister beginnt seine Singstunde also mit dem Vor- und Nachsingen der C-Dur-Tonleiter in gleichmäßig langen Noten. Dies war, auch wenn es heute vielleicht komische Wirkung besitzt, gängige Praxis der damaligen Zeit.¹⁷ In der Kantate

¹⁷ Vgl. dazu Otto Richter, *Erlebnisse eines Annenschülers 1758–1772. Aus der Selbstbiographie des Pastors Christian Heinrich Schreyer*. In: *Dresdner Geschichtsblätter* XVI. Jahrgang, 1907, Nr. 3, S. 167ff). Der Annenschüler Christian Heinrich Schreyer (1751–1823) berichtet in seiner Autobiographie davon, wie er 11 Jahre nach dem hier beschriebenen Jubiläum einen der Nachfolger, den 23-jährigen Kantor Ehrenfried Weber erlebt hat. Schreyer beschreibt ihn als prägende Persönlichkeit. Zwar blieb er aufgrund seines jugendlichen Alters und daraus resultierendem Mangel an Erfahrung fachlich und musikalisch hinter dem scheidenden Kantor Johann Friedrich Drobisch (1753–1762) zurück. „Indessen“, so berichtet Schreyer, „was ihm von dieser Seite mangelte, ersetzte er durch die ihm vorzüglich eigene Gabe, das Wenigere, was er wußte, andern faßlich vorzutragen.“ Schreyer zeigt sich gerade auch von der Qualität des musikalischen Unterrichts überzeugt: „So oft ich vorher Noten zu Gesichte bekam, schien es mir unbegreiflich, wie es möglich sei, durch diese Charaktere ebenso leicht und fertig musikalisch singen und spielen zu lernen, als ich durch die Figuren der Buchstaben Lesen gelernt hatte, welches ich doch unschwer begriffen hatte. Unbeschreiblich war daher mein Vergnügen, als ich

gibt sich der Schulmeister nun nicht mit dem Einüben der Tonleiter zufrieden, sondern hebt zu einer Rede über die Vorzüge der Buchstabentonschrift an und bezieht sich dabei auf einen gut 30 Jahre alten musiktheoretischen Disput zwischen Johann Mattheson (1681–1764) und Johann Heinrich Buttstedt (1666–1727), der allen Anwesenden selbstverständlich bekannt war und zur Zeit des Jubiläums 1751 schon längst zugunsten von Matthesons Auffassung entschieden war.

1. Ouvertüre und Rezitativ

[...] C D E F G A H C. Das ist das ganze Fundament, auf deutsch, der ganze Grund. Manch kahler Lumpenhund, der dieses alles nicht versteht, spricht ja: ut re mi fa sol la – sei tota musica! Allein es ist erlogen und erstunken. Obgleich die dumme Welt oft Wasser hat getrunken, so stimmt mir doch ein Jeder bei, daß Doppelbier viel besser sei.

Mattheson hatte 1713 in seinem *Neu-Eröffneten Orchestre* viele überkommene musiktheoretische Regeln und Konventionen für überflüssig erklärt und dagegen einen galanten Stil propagiert. Buttstedt verfasste daraufhin eine Replik unter dem Titel: „Ut mi sol, re fa la, tota musica et harmonia aeterna oder Neu-Eröffnetes altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices.“ In dieser Schrift verteidigt Buttstedt u.a die alte Hexachordlehre und die Solmisationssilben, obwohl dies mit der aufkommenden Chromatik nicht weiter in Einklang zu bringen waren. Mattheson seinerseits sah sich wiederum genötigt, mit einer weiteren Schrift (*Das beschützte Orchestre*, 1717) seine Ansichten zu verteidigen und Buttstedts Thesen ins Lächerliche zu ziehen.

Die Dresdner Gesellschaft dürfte, wie die meisten Musiker der Zeit, auf Matthesons Seite gestanden haben. Dies macht zum Beispiel die 1728 erschienene Generalbassschule deutlich, die der Dresdner Hofkantor Johann David Heinichen (1683–1729) verfasst hat. Heinichen spricht dort von den sog. „Erfahrungs-Regeln“, die den althergebrachten Regeln zuwiderlaufen, und trotzdem bessere Ergebnisse erzie-

schon in der ersten Singstunde die Noten der angeschriebenen Skale zu verstehen, sie auf- und abwärts nachzusingen fähig gewesen war.“ Dieses Vergnügen teilten seine Mitschüler nur begrenzt. Schreyer berichtet auch davon, wie es um die Sangeskünste seiner Mitschüler bestellt war: „Meine in den Singstunden fast ganz ausgebildete Diskantstimme zeichnete mich doch merklich vor den andern Diskantisten aus. Noch unerwarteter fand man meine bereits geübte Fähigkeit im Treffen, in welcher die allermeisten, selbst unter den Primanern, nicht fest genug waren, weswegen die Motetten und Arien durch eine Menge lästiger Proben erst einstudiert werden mußten.“

len und bezeichnet die Anhänger alter Musikvorstellungen als „Musicalische Aristoteli“, „Antiquarii“ und „super-Kluge Theoretici“.¹⁸

Der Schulmeister in der Kantate geht noch einen Schritt weiter und überschreitet gesellschaftliche Normen, indem er Buttstedt – immerhin Schüler von Johann Pachelbel (1653–1706) und Lehrer von Johann Gottfried Walther (1684–1748) – indirekt als „kahlen Lumpenhund“ bezeichnet und den Vergleich von Wasser mit Doppelbier bemüht, der für die ihm anvertrauten Schüler nur sehr begrenzt nachvollziehbar sein dürfte, ebenso wenig wie der Disput zwischen Mattheson und Buttstedt. So, wie es der Schulmeister vormacht, ist zwischen Hexachord und Tonleiter sowieso kein wirklicher Unterschied erkennbar (Nb. 5). Für die Festgesellschaft dürfte es ein besonderer Spaß gewesen sein, an den auf verlorenem Posten kämpfenden Buttstedt in der Figur eines unbeholfenen Schulmeisters ein weiteres Mal erinnert zu werden.

28

Schulmeister

Manch kah - ler Lum - pen-hund. der die-ses al - les nicht ver -

30

Solmisation

steht, spricht ja: ut re mi fa sol la sei to - ta mu - si - ca!

Notenbeispiel 5: 1. Ouvertüre und Rezitativ, T. 28–32, Klavierauszug

¹⁸ Vgl. Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, S. 9 (Anm. e). Zit. nach: Joachim Kremer, ‚Regel‘ versus ‚Geschmack‘. Die Kritik an musikalischen Regeln zwischen 1700 und 1752 als Paradigmenwechsel. In: *Musikalische Norm um 1700: Frühe Neuzeit*, hg. von R. Bayreuther, Berlin 2010, S. 117–144, hier: S. 119.

3.2 Musikalische Hybris – Das Spiel mit Autoritäten

Der fiktive Schulmeister in der Kantate leidet an chronischer Selbstüberschätzung. Wie ein roter Faden zieht sich seine Hybris durch die gesamte Kantate. Der namenlose Schulmeister erhebt sich über die bekanntesten Komponisten seiner Zeit und stellt sich damit in eine Reihe mit Pan und Marsyas, die Apoll herausgefordert haben. Mit Telemann und Hasse nennt der Schulmeister zwei übergroße zeitgenössische Komponisten, mit denen er es angeblich jederzeit aufnehmen könne.¹⁹

2. Aria – Allegro moderato:

Wenn der Schulmeister singet, so klingt es wunderschön.

Denn wenn ich meinen Bass und Stimme will erheben, so muß –

[Rez.] ... so lernt doch Achtung geben! –

Denn wenn ...

[Rez.] Wie klingt denn das? – Ganz schlecht! Ich muß es selbst gestehn.

Wenn der Schulmeister singet, ...

3. Rezitativ und Knabenchor (Ausschnitt):

Das war ein rechtes Meisterstücke, dergleichen weder Telemann noch Hasse selbst zuwege bringen kann. Doch hab ich weder Stern noch Glücke, weil mir zum äußersten Verdruß stets eine Sau das Spiel verderben muß; dann klingt es freilich abgeschmackt, das macht das böse Ding, der Takt, den könnt ihr Flegel nicht begreifen, ich mag euch singen oder pfeifen. [...]

Die Selbstüberschätzung des Schulmeisters wird auch musikalisch verdeutlicht. Vor allem die erste Schulmeisterarie ist voller hölzerner Melodiefloskeln (Nb. 6). Schon das Wort *Schulmeister* selbst ist gegen das Metrum gesetzt. In den Koloraturen finden sich stereotype Dreiklangsbrechungen und formelhafte Echowirkungen.

¹⁹ Johann Adolph Hasse (1699–1783) war seinerzeit Königlich Polnischer und Sächsischer Hofkapellmeister in Dresden und einer der einflussreichsten und erfolgreichsten Opernkomponisten. Georg Philipp Telemann (1681–1767) stand Hasse in Bekanntheit und Ruhm in nichts nach. Auch bei Telemann gibt es Bezüge zu Dresden. Er war ehemaliger Kollege von Pantaleon Hebenstreit (1668–1750), dem Leiter der Dresdner Hofkantorei, in dessen Eisenacher Zeit und sein Studium in Leipzig nahm er zu der Zeit auf, in der der Jubilar Gerstner Leipzig wieder verließ. Es ist nicht auszuschließen, dass Gerstner in seiner Zeit als aktiver Musiker in Leipzig auch Werke von Telemann aufgeführt hat.

40

Schulmeister

wun - der - schön, wun - der - schön, wun - der -

43

cresc.

f

mf

schön, wun - der - schön, wun - der - schön, so

cresc.

f

Notenbeispiel 6: 2. Aria, T. 40–45, Klavierauszug

Verdächtig komisch sind die vielen melodischen Aufschwünge des Bassbaritons, die im Mittelteil („Denn wenn ich meinen Bass und Stimme will erheben“) mit einem über drei Takte gehaltenen *e'* endgültig einen ästhetisch zweifelhaften Höhepunkt erfahren (Nb. 7, T. 111ff.).

Einigermaßen überfordert scheitert der Schulmeister dann an den folgenden Worten, bringt die Zeile, auch nach zwei Anläufen, nicht zu Ende und versendet stattdessen verlegen im „pianissimo“ (Nb. 7, T. 116ff.). Die metrische Irritation wird durch die synkopisch nachschlagenden Streicher erzeugt. Die Wiederholungen der Worte „so muß“, eigentlich zunächst auftaktig, werden volltaktig gesetzt, was die allgemeine Verwirrung verstärkt. Als Zuhörer darf man selbst den Text vervollständigen. Harmonisch mündet die Passage nach einem verminderten Septakkord (Nb. 7, T. 120) auf einem *H*-Dur-Sextakkord, und damit denkbar weit von der Ausgangstonart *C*-Dur entfernt.

105

Schulmeister

Stim - me will er - he - ben, er - he - - -

110

ben, er he - - - ben, so

116

muss, so muss, so muss, so muss, muss, muss,

Notenbeispiel 7: 2. Aria, T. 105–121, Klavierauszug

Versucht der Schulmeister zunächst noch, die Schuld für sein Versagen in einem ersten eingeschobenen Rezitativ auf die Schüler abzuwälzen, gibt er beim zweiten Mal unumwunden in verminderten Sprüngen und chromatischen Schritten zu, dass sein Vortrag schlecht klinge. Diese Passage ist plakativ mit rhetorischen Figuren überladen, so dass dies nur klischeehaft gemeint sein kann. Unzweifelhaft sind alle diese Mittel bewusst und mit komischer Intention charakterisierend eingesetzt und nicht etwa der Tatsache geschuldet, dass hier „nur“ der Kleinmeister Christoph Ludwig Fehre für die Komposition verantwortlich zeichnet. Bemerkenswerterweise bleibt die Da-capo-Form der Arie regelgerecht gewahrt und der Schulmeister hebt erneut das Loblied auf seinen Gesang an, ohne sich allerdings noch einmal in virtuosen Passagen zu verlieren. Dadurch entsteht eine besonders komische Diskrepanz zwischen „ganz schlecht“ und „wunderschön“.

3.3 Typische Kantaten, typische Schulmeister – das Spiel mit Klischees

III. Rezitativ und Knabenchor:

[...] Um euch recht gründlich anzuführen, so wollen wir was Künstliches probieren: es hat es noch Herr Hammerschmidt gemacht: es geht nach Fugenart, ihr Bengel, habet acht!

„Ceciderunt in profundum summus Aristoteles, Plato et Euripides [dt.: Der große Aristoteles, Plato und Euripides sind in die Tiefe gefallen].“

Hatte der Schulmeister bislang nur als Sänger versagt, so tut er es spätestens beim Anleiten eines Kanons auch auf pädagogischer Ebene, da er seine Schüler einen studentischen Schmähkanon²⁰ lehrt. Dieser lateinische Kanon bot den geplagten Studenten ein Ventil, um sich ihren Unmut über manche Mühen im Studium von der Seele zu singen. Als regulärer Unterrichtsgegenstand an einer Lateinschule war er damals sicher nicht geeignet.

Angekündigt hatte er den Kanon als etwas „Künstliches nach Fugenart“, von einem gewissen „Herrn Hammerschmidt“, womit Fehre bestimmte Erwartungen bei seiner Zuhörerschaft weckt, um diese anschließend, wie schon bei der Ouvertüre, zu unterlaufen. Andreas Hammerschmidt (1611–1675) galt in dieser Zeit, trotz oder wegen seiner großen Verbreitung, eigentlich schon als veraltet. Als Beleg fungiere Matthesons Abwertung der Kompositionen Hammerschmidts in seiner Zeitschrift *Critica Musica*:

Man muß lachen, so lieb einem auch der gute Hammerschmid und sein Andencken ist. Aber, er hatte berühmte Vorgänger, die es zehnmal toller machten. Die Wiederholung eines nichts-bedeutenden Wortes ist albern; aber das *melisma* auf einem solchen Worte ist noch weit alberner.²¹

Hinzu kommt, dass Hammerschmidt mehrere Jahrzehnte in Zittau gewirkt hatte und 1675, im Geburtsjahr des Jubilars Gerstner, dort verstorben war. Somit ist auch hier wieder ein persönlicher Bezug zum Jubilar hergestellt. Der universitäre Hintergrund dieses Kanons erinnert die Anwesenden an ihre eigene Studentenzeit, eine Verbindung zum Alltag in der Annenschule ist hingegen eher unwahrscheinlich. Der Kanon beginnt bei Fehre mit einer absteigenden Tonleiter in gleichmäßigen Halben

²⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz berichtet am Ende eines Briefes an Nicole Remond vom 26. August 1714 davon, dass dies die Studenten schon sangen, als er „noch ein junger Bursche war.“ Vgl. Ernst Cassirer (Hg.), *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, Teil 2. Übers. von Artur Buchenau. Hamburg 1996, S. 638.

²¹ Johann Mattheson, *Critica Musica. Zweyter Band*, Hamburg 1725, S. 376–377.

und greift somit kunstvoll den Einstieg in die Singstunde wieder auf. Gemessen an der zuvor gesungenen Tonleiter kommt der dreistimmige Kanon einem virtuosens Quantensprung gleich, von organischer Progression kann keine Rede sein. Da verwundert es auch nicht, dass die Schüler zunächst viel zu früh einsetzen und verbotene Quintparallelen produzieren (dazu Nb. 8).²²

Notenbeispiel 8: 3. Rezitativ und Knabenchor, Moderato, ohne Taktangabe, Klavierauszug

Nachdem der Schulmeister seine Schüler ungerechtfertigt zurechtgewiesen hat (immerhin hat er nicht erklärt, an welcher Stelle diese einsetzen sollen), hebt er ein zweites Mal an. Da die Schüler nicht wieder zu früh einsetzen wollen, unterlassen sie ihren Einsatz, was den Schulmeister zu einer noch gröberen Wortwahl in der Charakterisierung seiner Schüler greifen lässt („ochsenmäßig dumm“). Erst der dritte Anlauf gelingt. Wieder führt die Normverletzung zur Komik, und auch das klischeehaft-schematische Ende des Kanons, beginnend mit der Fermate auf dem Halbschluss (Nb. 9, T. 40), dem anschließenden Unisono statt einer kunstvollen Engführung, dem unvermittelten Sprung von *C*-Dur nach *E*-Dur zur vermeintlichen Intensivierung (Nb. 9, T. 45ff.) und der Augmentation zur Steigerung der Gravität zielen auf das Zwerchfell der verständigen Zuhörer.

Das anschließende Rezitativ ist eine Schimpftirade des Schulmeisters über die ihm anvertrauten Schüler, die in einem abrupten Stimmungsumschwung mündet.

²² Dazu passt ein kurzer Ausschnitt aus der bereits oben genannten Autobiographie von C. H. Schreyer (wie Anm. 17, S. 177). Dieser berichtet von einem Zusammentreffen zwischen ihm und Fehre. Schreyer legte ihm am 7. November 1767 (nach der Genauigkeit der Erinnerung muss diese Begegnung nachhaltig Eindruck auf den jungen Annenschüler gemacht haben) eine vierstimmige „Chorarie auf einen selbst gefertigten Text“ zur Beurteilung vor. Fehre beurteilt die Komposition wohlwollend, weist den Schüler aber auf einige „verbotene Quinten“ hin – ein Hinweis, den Schreyer aufgrund seiner lückenhaften Vorbildung zu der Zeit nicht versteht.

39 40 45

Tempo

rit.

Violine 1

Violine 2

rit.

Knabenchor

Pla - to et Eu - ri - pi - des; ce - ci - de - runt in pro - fun - dum sum - mus A - ris -

Schulmeister

Pla - to et Eu - ri - pi - des; ce - ci - de - runt in pro - fun - dum sum - mus A - ris -

Vc. & Kb.

Tempo

rit.

Klavier

rit.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 131, for the play 'Asinus' by Johann Wolfgang von Goethe. The score is for measures 39 to 45. It features five parts: Violine 1, Violine 2, Knabenchor (Boy Choir), Schulmeister (Schoolmaster), and Vc. & Kb. (Violoncello and Keyboard). The Knabenchor and Schulmeister parts have lyrics in Latin: 'Pla - to et Eu - ri - pi - des; ce - ci - de - runt in pro - fun - dum sum - mus A - ris -'. The score includes tempo markings 'Tempo' and 'rit.' (ritardando). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a classical style with various note values and rests.

50

to - te - les, Pla - to et Eu - ri - pi - des.

to - te - les, Pla - to et Eu - ri - pi - des.

to - te - les, Pla - to et Eu - ri - pi - des.

2
Notenbeispiel 9: 3. Rezitativ und Knabenchor, T. 39–54, Partitur

4. Rezitativ:

[...] Es hätte noch viel lieblicher geklungen, wofern ihr böse Jungen, so wie es sich gebührt, nur hättet recht pausiert! Es wär kein Wunder nicht, daß ich längst Podagra und Gicht aus Ärgerniß bekommen hätte! Bald schreit ihr um die Wette, bald trefft ihr keinen Ton, ihr bringt mich noch ums Leben! Fürwahr, ich zittre schon, ich kann vor Zorn den Takt kaum geben!

Jedoch, was lustigs auf die Bahn, daran das Herze sich ergötzt! Ich will euch noch zu guterletzt erweisen, was ich kann!

Warum der Schulmeister so außer sich gerät, ist nicht zu ermitteln, immerhin klapperte es mit dem Kanon im dritten Anlauf ja recht gut, zudem waren seine ungenauen Instruktionen das entscheidende Problem. So plakativ seine Kritik an den Schülern ist, so klischeehaft ist auch die Vertonung einzelner Worte oder Wendungen in diesem Rezitativ. Das Schreien der Schüler (Nb. 10, T. 16ff.), die mangelnde Treffsicherheit (Nb. 10, T. 19f.), die Darstellung des Zitterns durch Achteltriolen (Nb. 10, T. 24f.) sind Beispiele für die allzu offensichtliche Textausdeutung mittels barocker Affektfiguren.

16

Schulmeister

Bald schreit ihr um die Wet - te, bald trifft ihr kei-nen

20

Ton, ihr bringt mich noch ums Le-ben!

23

Für-wahr, ich zitt-re schon,

Notenspiel 10: 4. Rezitativ, T. 16–25, Klavierauszug

4 „So-so“ und „pi-pi“ – das Spiel mit Worten

In der ersten Schulmeisterarie lautet ein Textausschnitt: „Wenn der Schulmeister singet, so klingt es wunderschön.“ Fehre isoliert das Wort „so“, indem er es den Schulmeister nach seinem gesungenen Eigenlob zweimal, auftaktig, im Abstand einer Sekunde abwärts wiederholen lässt. Dieses „so-so“ klingt wie ein skeptisches „na-ja“, so dass der Schulmeister seine eigene Leistung gleichzeitig lobt und in Zweifel zieht. Dies passiert mehrmals: In den Takten 45f., 79f. u. T. 174f., sowie in den Takten 83ff. u. 178ff. jeweils zweimal im Oktavabstand (Nb. 11).

176

Schulmeister

so klingt es wun - der - schön, so, so, so, so,

Notenspiel 11: 2. Aria, T. 176–180, Schulmeister

Im lateinischen Kanon entsteht durch die versetzte Textverteilung ein Stottereffekt bei den Worten Aristoteles und Euripides, wobei besonders der zweite Begriff zu einiger Belustigung beigetragen haben wird (Nb. 12). Diese Art verzerrender Wortvertonung ist uns aus vielen weiteren Kompositionen bekannt.²³

31
Knabenchor
Pla - to et Eu - ri - pi - des,
Knabenchor
Pla - to et Eu - ri - pi - des,
Schulmeister
Pla - to et Eu - ri - pi - des,

Notenbeispiel 12: 3. Rezitativ und Knabenchor, T. 31–33, Gesangsstimmen

Im Rezitativ nach dem lateinischen Kanon hat der Librettist ebenfalls einen kleinen Wortwitz eingebaut, indem er den Tonbuchstaben *c* auf *Aristotele* reimen lässt (Nb. 4). In der zweiten Schulmeisterarie ahmt der Schulmeister das Geschrei des Esels lautmalerisch nach, indem er das *I-a* in absteigenden Quinten und Oktaven singt (T. 47ff., 52ff., 103ff., 107ff., 186ff. und 190ff.)²⁴. Die auftaktige Struktur erinnert an das „so-so“ der ersten Arie. Am Schluss tritt zum Einen der Knabenchor dazu, der die Worte seines Schulmeisters bekräftigt. Außerdem lässt Fehre den Schulmeister ins Albern-Absurde abgleiten, indem er ihn seinen Schlusston auf der letzten Silbe noch dreimal wiederholen lässt („nus-nus-nus-nus“) und damit die Schlusswirkung unterstreicht, die eigentlich dem instrumentalen Ende vorbehalten ist (Nb. 13).

189
Schulmeister
A - si - nus: I - a, I - a, ein A - si - nus, nus, nus, nus!

Notenbeispiel 13: 5. Aria, T. 189–196, Schulmeister

²³ Vgl. dazu z.B. G. P. Telemann, *Der getreue Music-Meister* (Hamburg 1728, Reprint Leipzig 1980, S. 49): „Glücklich ist, wer alle Morgen verliebt und doch geruhig ist, und stets, an Statt der Abend Sorgen sein artiges Ca-ca-ca-ca-ca-ca-Cathrinchen küsst.“, weil Telemann nicht den ersten Vokal, sondern die gesamte Silbe für die Koloratur wiederholen lässt.

²⁴ Eine ähnliche Figur findet sich in Bachs Kantate vom Streit zwischen Phoebus und Pan. Bach verlegt die Figur ausschließlich ins Instrumentale, dargestellt durch absteigende verminderte Duodezimen (Arie Nr. 11, T. 110–113).

Die abschließende Arie bildet insgesamt ein heiter-versöhnliches Ende. Der Schulmeister tritt aus der dargestellten Szene heraus und wird zu einem Erzähler oder Kommentator, der nicht mehr primär die Schüler, sondern vielmehr das Publikum direkt anspricht. Bis auf die relativ harmlosen Wortspiele, die etwas schematischen Melismen und den klischeehaften Schluss hält sich die Komik in dieser Schlussnummer auffallend zurück, was sich durch die oben beschriebene Aufführungssituation leicht erklären lässt. Ein Hauch Ernsthaftigkeit soll die grundsätzliche Relevanz der Musik unterstreichen, damit nicht der Eindruck entsteht, bei einer Singstunde handele es sich per se um eine Witzveranstaltung. Nicht der Klamauk behält das letzte Wort, sondern die freundliche Ermahnung, die Musik und ihre positiven Auswirkungen in Ehren zu halten.

„Wenn Haydn auf die Pauke haut...“ Zum musikalischen „Wiz“ im Andante der Sinfonie Nr. 94

Bianca Nassauer

Abstract

Haydns kompositorischer Humor war einfalls- und facettenreich, denn er erfand nicht nur gekonnt musikalische Gags, die auch dem Laien sofort zugänglich sind, er brachte vielmehr „wiz“ in seine Kompositionen. Im Sinne des aufklärerischen Zeitgeistes verstand man darunter ein geistvoll elegantes Spiel mit „*idées*“ und „*gedanken*“. Ein „wiziger“ Komponist spielte scharfsinnig und voller Originalität mit der Hörerwartung des Kenners. Im Wechselspiel von Erfüllung und Nicht-Erfüllung empfand der gebildete Zeitgenosse Amusement.

Im Zentrum der Untersuchung stehen der berühmte „Paukenschlag“ aus dem Andante der gleichnamigen Sinfonie und seine vielschichtigen Deutungsmöglichkeiten. Es wird zu zeigen sein, dass es sich hierbei nicht nur um etwas „ohrenfällig“ Sensationelles handelt, sondern vielmehr um einen kompositorischen Kunstgriff, der sowohl werkimmanent als auch biographisch motiviert ist.

Da bestimmte Hörerwartungen zeitlich, stilistisch und soziokulturell konnotiert sind, sind Überlegungen zu ihrer Vermittelbarkeit heute nicht unwesentlich. Welche Kenntnisse muss der Hörer also mitbringen, damit sich ihm Haydns „wiz“ angemessen erschließt?

Die Sinfonie Nr. 94, die sogenannte „mit dem Paukenschlag“, stammt aus dem Jahre 1791 und zählt zu den populärsten Werken Joseph Haydns. Ihre Berühmtheit fußt insbesondere auf dem zweiten Satz, dem Andante. Der deutsche Beiname erweist sich allerdings als unpräzise und irreführend, denn er bezieht sich nicht auf einen Paukenschlag im eigentlichen Sinne, sondern auf einen subito ff-Einsatz des vollen Orchesters. Der englische Beiname „The surprise“¹ erscheint da treffender gewählt. Für viele Autoren ist dieses Phänomen – nennen wir es dennoch „Paukenschlag“ – ein schlichter musikalischer Gag. Der Haydn-Forscher Karl Geiringer bezeichnet ihn beispielsweise als einen „kleinen Scherz“, der auf der „naiven Heiterkeit“ fuße, „die Haydns Kunst unseren Herzen“ nahebringe. Diese Heiterkeit sei in den Londoner Symphonien immer wieder zu beobachten.²

Ist der „Paukenschlag“ also nur aus einer Laune heraus gesetzt, eine schlichte musikalische Heiterkeit ohne tiefere Bedeutung?

Im Folgenden soll das Klangphänomen einer differenzierteren Deutung zugeführt werden, um dieser schlichten „Hörart“ entgegenzuwirken. Es wird sich zeigen, dass Haydn mit seinem Fortissimo-Schlag ein musikalischer Kunstgriff gelungen ist, der biographisch, werkimmanent und aus der zeitgenössischen Ästhetik heraus motiviert ist, der kompositorisch feinsinnig vorbereitet wurde, sodass das Orchester völlig überraschend dreinschlagen konnte.

1 Biographische Deutung

Wenn „jemand auf die Pauke haut“, so bedeutet das im Volksmund, dass dieser jemand bewusst und unüberhörbar auf sich aufmerksam macht, im positiven wie auch im negativen Sinne. Seinem Umfeld vermittelt er: „Schaut her, schaut auf mich!“ Wenn „jemand einen Paukenschlag setzt“, so hat er etwas Großes kreiert oder vollbracht. Er setzt damit in seinem Umfeld ein Zeichen. Je bedeutender die Tat oder das Werk, desto lauter der „Paukenschlag“, der die Umgebung erbeben lässt und ggf. in Schwingung versetzt.

Die Sinfonie Nr. 94 gehört zu Haydns sinfonischem Spätwerk. In ihr wie auch in den anderen „Londoner Sinfonien“ bündelte Haydn sein kompositorisches Können.

¹ Die Urheberschaft des englischen Beinamens wird dem Flötisten Andrew Ashe zugeschrieben. Dieser berief sich sogar auf Haydns Lob und Einverständnis. Vgl. Wolfgang Stähr, *Symphonie in G-Dur, Hob. I:94 („Mit dem Paukenschlag“)*, in: Renate Ulm (Hg.), *Haydns Londoner Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, Kassel 2007, S. 102.

² Vgl. Karl Geiringer, *Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik*, Mainz 1959, S. 237.

Haydn schrieb sie während seines ersten England-Aufenthalts, der für ihn eine glückliche und äußerst bewegte Zeit darstellte. Sein Biograph Georg Griesinger vermerkte:

Haydn rechnete die Tage, die er in England zubrachte, unter die glücklichsten seines Lebens. Er war daselbst allgemein geschätzt, es eröffnete sich ihm eine neue Welt [...].³

Über 30 Jahre lang hatte Haydn im Dienst Esterházy gestanden. Hier hatte sich der Komponist erproben und vielfältige eigene Stilelemente entwickeln können.⁴ Doch in seinen reiferen Jahren empfand Haydn das abgesicherte, aber auch einschränkende Dienstverhältnis an der abseits gelegenen Residenz des Fürstenhauses immer mehr als Belastung. Aus einem Briefwechsel mit Marianne von Genzinger geht hervor, wie sich Haydn nach geselligen, musikalischen Abenden, nach „schönen Gesellschaften“ und dem Trubel der Stadt sehnte. Die Stille der Provinz beschreibt er als „Einöde“, die ihm traurig und einsam erschien:

Nun – da siz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer weiß – fast ohne menschlicher Gesellschaft – traurig – voll der Erinnerung vergangener Edlen täge – ja leyder vergangen – und wer weis, wan diese angenehme täge wider komen werden? diese schöne gesellschaften? wo ein ganzer Kreiß Ein herz, Eine Seele ist – alle diese schöne Musicalische Abende – welche sich nur denken, und nicht beschreiben lassen – wo sind alle diese begeisterungen? – weg sind Sie [...].⁵

Eisenstadt und Esterházy waren demnach die festen Wohnsitze Haydns. Im Winter kamen vereinzelt Wien-Aufenthalte hinzu. Bereits in den 1780er Jahren orientierte sich der Komponist bewusst nach außen. Er knüpfte Kontakte mit diversen Verlagen, um sein Werk einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen⁶, bekannten Musikmäzenen trug er Kopien einiger Kompositionen an und erfüllte Auftragskom-

³ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, mit einem Nachwort und Anmerkungen neu herausgegeben von Franz Grasberger, Wien 1954, S. 23.

⁴ Griesinger zitiert Haydn wie folgt: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.“ Ebda., S. 17.

⁵ Brief an Marianne von Genzinger vom 9. Februar 1790. Brief Nr. 142, in: *Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. v. Dénes Bartha, Kassel u.a. 1965, S. 228.

⁶ Im Jahre 1779 begründete sich die Zusammenarbeit mit dem Verlagshaus Artaria in Wien, weitere Verleger in England, Frankreich und Deutschland traten nach und nach hinzu.

positionen auch für das europäische Ausland⁷. Nach und nach entstand so ein merkwürdiger Kontrast zwischen der universellen Berühmtheit Haydns in ganz Europa⁸ und auch in Übersee und seinem von der Außenwelt abgeschiedenen Dasein in Esterházy.

Haydns Dienstherr, Fürst Nikolaus I. (1714–1790), auch genannt „Der Prachtliebende“, verstarb im September 1790. Sein Sohn legte keinen Wert auf die Schönen Künste, schloss das Theater und entließ die Hofkapelle. Es verblieb nur eine Blasmusik für die Jagd. Haydn blieb als Kapellmeister zwar nominell im Amt, seine Existenz war darüber hinaus durch eine lebenslange Rente gesichert, doch war er aller Pflichten entbunden. So verließ er als freier Mann fast fluchtartig seine langjährige Wirkungsstätte in Richtung Wien. Persönliche Habe und wichtige musikalische Handschriften ließ er dabei zurück. Neue Stellenangebote, die ihm vielfältig zugetragen wurden, lehnte er ab. Wegen der angeordneten Staatstrauer um den verstorbenen Kaiser Joseph II. blieben im Herbst 1790 in Wien die künstlerischen Ereignisse rar, sodass Haydn keine wirklichen Anregungen erfuhr. Die Begegnung mit dem Impresario Johann Peter Salomon (1745–1815) aus London im November 1790 kam also zur rechten Zeit. Haydn unterschrieb einen Vertrag über zwölf Subskriptionskonzerte für die Saison 1791/92 und folgte Salomon nach London, obgleich gute Freunde dem bereits 58-jährigen aufgrund der Sprachbarriere und der fehlenden Reiseerfahrung davon abgeraten hatten. In England brachte man dem Komponisten eine ihm bis dato unbekannte Verehrung entgegen. Haydn war eine Zelebrität und genoss sowohl die Gunst des Hofes als auch vieler adeliger und großbürgerlicher Häuser. Man pries seine Originalität und Genialität. Beispielhaft hierfür sind die *Verses on the Arrival of Haydn* des zeitgenössischen Musikhistorikers Charles Burney (1726–1814):

Haydn! Great Sovereign of the tuneful art! / Thy works alone supply an ample chart /
Of all the mountains, seas, and fertile plains, / Within the compass of its wide domains. [...]
The undisputed sovereignty of Song; / Yet ev'ry nation of the earth must now /
To Germany pre-eminence allow / For instrumental powers, unknown before /

⁷ Aus den Jahren 1785/86 stammen beispielweise die „Pariser Sinfonien“ (Nr. 82–87), entstanden im Auftrag der Pariser Gesellschaft *Le Concert de la Loge Olympique*. Im Jahre 1788 schreibt er drei Sinfonien (Nr. 90–92) für den *Comte d'Ogny* in Paris, verkauft sie aber ein Jahr später an den Fürsten Oettingen-Wallerstein.

⁸ In Paris betrug beispielsweise der Anteil der Haydn Sinfonien an den gesamt aufgeführten sinfonischen Werken in den späten 1780er Jahren zwischen 60% und 90% (Vgl. Hans-Josef Irmen, *Joseph Haydn. Leben und Werk*, Köln 2007, S. 295). In ganz Europa kursierten zahllose Drucke seiner Werke, vorwiegend in Paris, Amsterdam oder London hergestellt, viele unautorisiert. Eine Fülle von Werken wurde Haydn zugeschrieben.

Thy happy flights had taught her sons to soar.⁹

Haydns Ankunft in London im Januar 1791 war ein öffentliches Ereignis, das von der Presse ausgiebig gefeiert wurde. Er selbst schrieb dazu:

[...] meine ankunft verursachte grosses aufsehen durch die ganze stadt durch, 3 Tag wurd ich in allen zeitungen herumgetragen: jederman ist begierig mich zu kennen [...] ich] könnte wenn ich wolte täglich eingeladen seyn, [...] alles dieses meine gnädige Frau war für mich sehr schmeichelhaft, doch wünschte ich mir auf eine zeit nach wienn fliehen zu können um mehrere ruhe zur arbeith zu haben [...].¹⁰

Haydn hatte keine neuen Werke im Gepäck, seiner Kompositionsverpflichtung musste er deshalb vor Ort nachkommen. Wegen der hohen Ablenkung, den zahlreichen Einladungen zu Festbanketten, Konzerten und privaten Musiken brauchte er mehr Zeit als gewöhnlich, um eine qualitativ hochwertige Komposition abzuliefern.

Der Erfolg dieser ersten Salomon-Konzerte war dennoch außergewöhnlich. Die Presse verglich den Komponisten sogar mit Shakespeare¹¹, eine zu dieser Zeit in England nicht zu überbietende Ehre.

Doch der Ruhm rief Neider auf den Plan. Obgleich London gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits ein vielschichtiges öffentliches Konzertleben besaß, waren die *Salomon Concerts* neben der älteren Konzertreihe, den *Professional Concerts*, die gesellschaftlich angesagtesten. Kenner wie Liebhaber gaben sich dort ein Stelldichein. Die Impresarios der *Professional Concerts* sahen ihren Rang in Gefahr, deshalb sollte Haydn für die kommende Saison abgeworben werden. Doch Haydn stand loyal zu Salomon; so versuchte man, seine neuen Kompositionsbestrebungen in Misskredit zu bringen. Geiringer schreibt hierzu:

Die ‚Professional Concerts‘ hatten zweimal einen Abgesandten zu ihm geschickt, um ihn mit dem Angebot eines höheren Gehaltes zu veranlassen, die Leitung ihrer Aufführungen zu übernehmen. Als sich jedoch herausstellte, daß Haydn treu zu Salomon hielt, kehrte die Gesellschaft zu ihrer früheren Taktik zurück. Gerüchte über

⁹ Zit. nach Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 57.

¹⁰ Brief an Marianne von Genzinger vom 8. Januar 1791. Brief Nr. 157, in: Briefe (wie Anm. 5), S. 250ff.

¹¹ Die *Morning Chronicle* berichtete am 12. März 1791, nach dem ersten Konzert mit der Sinfonie Nr. 92 (*Oxford-Sinfonie*) im Programm: „The First Concert under the auspices of HAYDN was last night, and never, perhaps, was there a richer musical treat. It is not wonderful that to souls capable of being touched by music, HAYDN should be an object of homage, and even of idolatry; for like our own SHAKSPEARE, he moves and governs the passions at his will.“ Zit. nach: H.C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 445.

seine Schwächen und Unfähigkeit, Neues zu schaffen, wurden mehr und mehr in Umlauf gebracht, so daß sogar Hofrat v. Kees und Marianne v. Genzinger in Wien davon hörten.¹²

Schließlich engagierte man Ignaz Pleyel (1757–1831), einen Schüler Joseph Haydns. Die auf Sensation erpichte Londoner Presse versuchte nun, einen hitzigen Konkurrenzkampf zwischen den beiden Komponisten zu entfachen. So schrieb u.a. der *Morning Herald*:

Pleyel [...] wird mit der Zeit sogar noch berühmter als sein Lehrer; seine Werke sind weniger gekennzeichnet durch komplizierte Kunstfertigkeit, als vom Charme der Einfachheit und des Gefühls.¹³

Pleyel gab sich gegenüber seinem Lehrer aber ehrerbietig, was dieser zu schätzen wusste.¹⁴ Dennoch fühlte sich Haydn unter enormen Erfolgsdruck gesetzt. Obgleich er seine Stellung als Komponist in London eigentlich als gesichert empfand, rang er um den Jahresbeginn 1792 um den Erhalt seines Ruhms, so spricht es aus einigen Briefen. Er habe zeitlebens in keinem Jahr so viel geschrieben, er fühle sich erschöpft und rastbedürftig und ersehne deshalb seine Abreise aus London, so Haydn. Doch versuche er, sich alle erdenkliche Mühe für die Salomon-Konzerte zu geben¹⁵, insbesondere weil Pleyel mit einer Menge neuer Kompositionen nach London gekommen sei.

[...] gar keinen Tag bin ich ohne arbeit, und ich werde meinem lieben gott danken, wenn ich wie eher desto lieber werde london verlassen können. meine arbeitheith erschweren sich durch die ankunft meines schüllers Pleyl, welchen die H. Professionalisten zu Ihrem Concert anhero komen liessen, Er kam mit einer menge neuer Composition, welche Er schon lang vorhero verfertigte anhero an, Er versprache demnach alle abende ein neues Stück zu geben, da ich dan diss sahe, und leicht einsehen konte, daß der ganze haufen wider mich ist, liesse ich es auch Publiciren, daß ich ebenfals 12 neue verschiedene Stücke geben werde, um also worth zu halten, und um den armen Salomon zu unterstützen mus ich das Sacrifice seyn und stets arbeitheith, ich fühle es

¹² Geiringer (wie Anm. 2), S. 100.

¹³ *Morning Herald* am 22.11.1791; zit. nach: Irmen (wie Anm. 8), S. 240.

¹⁴ „Pleyel zeigte sich bei seiner ankunft gegen mich so bescheiden, daß Er neuerdings meine liebe gewann, wür sind sehr oft zu sam, und das macht Ihm Ehre, und Er weis seinen vatter zu schätzen.“ Brief an Marianne von Genzinger vom 17. Januar 1792, zit. nach: ebda., S. 241.

¹⁵ Ebda.

aber auch in der that, meine Augen leyden an meisten, und hab viele schlaflose nächte: mit der hilfe gottes wird ich alles überwinden [...].¹⁶

Die Sinfonie Nr. 94 entstand genau in dieser Zeit. In der ursprünglichen Fassung fehlte noch der „Paukenschlag“, Haydn fügte ihn erst nachträglich in das Andante ein. Die neue Sinfonie verfehlte bei der Uraufführung am 23. März 1792 ihre Wirkung nicht. Haydn soll geäußert haben:

Das erste Allegro meiner Sinfonie wurde schon mit unzähligen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bey dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. Ancora! Ancora! schallte es aus allen Kehlen, und Pleyel selbst machte mir über meinen Einfall ein Kompliment.¹⁷

Der kompositorische Befreiungsschlag war also gelungen. Dass es sich bei dem Paukenschlag nicht um eine Erziehungsmaßnahme für schläfrige Zuhörer handelte¹⁸, hatte Haydn noch zu Lebzeiten widerlegt. Sein Biograph Griesinger schreibt hierzu:

Ich fragte [Haydn] einst im Scherz, ob es wahr wäre, daß er das Andante mit dem Paukenschlage komponirt habe, um die in seinem Konzert eingeschlafenen Engländer zu wecken? ‚Nein‘, erhielt ich zur Antwort, ‚sondern es war mir daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen, und auf eine brillante Art zu debütiren, um mir nicht den Rang von Pleyel [...] ablaufen zu lassen [...].¹⁹

Der Paukenschlag ist also als wohldurchdachtes kompositorisches Mittel zu sehen, mit dem Haydn in neue, originelle Gestaltungsräume vorstoßen wollte.

¹⁶ Brief vom 2. März 1792 an Marianne von Genzinger. Brief Nr. 174, in: Briefe (wie Anm. 5), S. 279ff.

¹⁷ Griesinger (wie Anm. 3), S. 32.

¹⁸ Die Legende vom Paukenschlag gegen die schlafenden Londoner basiert wahrscheinlich auf den Überlieferungen von Albert Christoph Dies: „Haydn machte mit Verdruß die Bemerkung, daß selbst im zweyten Act der Gott des Schlags seine Flügel über die Versammlung ausgebreitet hielt; er sah das für eine Beschimpfung seiner Muse an, gelobte, dieselbe zu rächen, und componirte zu diesem Endzwecke eine Symphonie, in welcher er da, wo es am wenigsten erwartet wird, im Andante, das leiseste Piano mit dem Fortissimo im Contrast brachte. Um die Wirkung so überraschend als möglich zu machen, begleitete er das Fortissimo mit Pauken. [...] Haydn hatte die Paukenschläger vorzüglich gebethen, dicke Stücke zu nehmen und recht unbarmherzig drein zu schlagen; diese entsprachen auch völlig seiner Erwartung. Der urplötzliche Donner des ganzen Orchesters schreckte die Schlafenden auf, alle wurden wach und sahen einander mit verstörten und verwunderten Mienen an.“ Zit. nach Stähr (wie Anm. 1), S. 107.

¹⁹ Griesinger, wie Anm. 3, S. 32.

2 Deutung in Bezug auf die zeitgenössische Ästhetik

Ein Komponist, der im ausgehenden 18. Jahrhundert weitreichenden Erfolg haben wollte, musste ein sogenanntes „Originalitätsgenie“ sein. Ein solches hatte die naturhafte Gabe, unverwechselbare musikalische Gestaltungen hervorzubringen und sie auf einzigartige, vorbildliche Weise zu entfalten, bei der es unmöglich war, diese erfolgreich zu kopieren oder nachzuahmen.²⁰ Haydn galt als ein solches „Originalitätsgenie“ und er nahm diesen Status auch für sich in Anspruch. Gegenüber seinem Biographen Griesinger äußerte Haydn über seine Zeit in Esterházy:

Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.²¹

Gleichzeitig komponierte er bewusst im Sinne des aufklärerischen Zeitgeistes, in dem er zum einen seine Werke für den Kenner und den Liebhaber gleichermaßen konzipierte²² und zum anderen versuchte, *wiz* in seine Kompositionen zu bringen. Nach der damaligen Begriffsauslegung verstand man darunter ein geistreich elegantes Spiel mit musikalischen *idées* und *gedancken* und deren Entfaltung und Verarbeitung. Dabei galt es, scharfsinnig und voller Subtilität mit der Hörerwartung des erfahrenen Hörers zu spielen. Hartmut Fladt schreibt hierzu:

Aus gesetztem Vertrautem ergeben sich Erwartungen an Entwicklungen, und aus dem Wechselspiel von Erfüllung und Nicht-Erfüllung solcher Erwartungen resultiert Originalität, die sich – auch – als „Wiz“ darstellen kann. Und der „implizite [...]

²⁰ Kant schreibt: „Genie ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regeln gibt. [...] Man sieht hieraus, daß Genie 1.) ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann; folglich daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse. 2.) Daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d. i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung, dienen müssen.“ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., Werke in zwölf Bänden. Theorie-Werkausgabe Suhrkamp, Wiesbaden 1957, Bd. 10, § 46, S. 406.

²¹ Griesinger (wie Anm. 3), S. 17.

²² Nach Larson und Robbins Landon (wie Anm. 4, Sp. 1896) paart sich bei Haydn „in einmaliger Weise unmittelbare Gefühlsstärke mit ausgesucht feiner, rein musikalischer Arbeit und mit der Gabe, alles in einer Tonsprache auszudrücken, die dem Laien ebenso unmittelbar zugänglich ist wie dem Kenner höchsten Ranges.“

Hörer“, der von Komponisten wie Haydn als Teil des kompositorischen Prozesses integriert ist, erweist sich als der ideale Rezipient, der Kriterien fürs Gefüge von Konventionen und Normen ebenso hat wie Sensorium für die Überraschungspotentiale.²³

Nach seiner Ankunft in London hatte Haydn zunächst das Konzertleben sowie das dortige Publikum mit seinen Vorlieben erkundet. Er dürfte wahrgenommen haben, dass das Publikum und die Tagespresse die Neigung zum Sensationellen beförderte. Zu den Musikkennern gesellten sich immer mehr Dilettanten im heutigen Sinne, welche sich gegenüber kunstvoller Instrumentalmusik eher ratlos verhielt, zumal wenn man auf die Auftritte von Virtuosen verzichtete.²⁴ Viele wollten an einem Konzertabend schlicht ihre Sensationslust befriedigt sehen. Mit dem Andante seiner Sinfonie Nr. 94 bediente Haydn nun bewusst die Bedürfnisse des musikalischen Kenners wie die des Laien, denn er arbeitete in seine Komposition sowohl die geistreich intellektuelle, wie die humoristische Variante des Witzes mit ein.

3 Werkimmanente Deutung

Bereits bei der Vorstellung des Themas, das die Grundlage für die nachfolgenden Variationen bildet, paart der Komponist Paradoxes miteinander.

Notenbeispiel 1: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 1–8

Die volksliedartige, periodisch gegliederte Melodie, wirkt „kindlich-heiter“²⁵ und kommt auf den ersten Blick harmlos und unaufgeregt, trivial, fast demonstrativ belanglos daher. Seine subtile Kunstfertigkeit offenbart sich erst auf den zweiten Blick. Die Melodiebögen könnten schlichter kaum sein: Tonika- und Dominantdreiklang werden gebrochen auf und ab geführt. Eine kleine klangliche Gefälligkeit bringt Haydn im Nachsatz durch das Setzen der Doppeldominante (T. 7). Nichts lenkt in

²³ Hartmut Fladt, *Haydns Formdenken und die Kategorie des „Witzes“*, in: Sebastian Urmoneit (Hg.), *Joseph Haydn (1732–1809)*, Berlin 2009, S. 17.

²⁴ Vgl. Finscher (wie Anm. 9), S. 358.

²⁵ Geiringer (wie Anm. 2), S. 238

der Begleitung von der Melodie ab, die Violinen sind unisono geführt, die tiefen Streicher betonen nur die Eins des Taktes. Die Bläser schweigen. Sanft und ruhig, in einschläfernder Regelmäßigkeit der Achtelrepetitionen geht das Thema voran, wird sogar *pianissimo*, in der Begleitung *pizzicato*, wiederholt (T. 9–15), bevor das *Tutti subito* mit dem Dominant-Akkord dreinschlägt (T. 16). Nur vor dem Hintergrund dieser schlichten Melodie und seiner Wiederholung im *pp* ist die enorme Wirkung des „Paukenschlags“ zu verstehen. Er kommt völlig unvorbereitet, auf die unbetonte Zählzeit des Taktes, nachdem der Schluss des Melodiebogens bereits erklingen ist. Diese kompositorische Konstellation verfehlte bereits bei der Uraufführung seine Wirkung nicht. So schrieb das Londoner *Oracle*:

Der zweite Satz war den trefflichsten Eingebungen dieses großen Meisters ebenbürtig. Die [Überraschung] lässt sich ohne Übertreibung mit der Lage einer schönen Schäferin vergleichen, die, durch das sanfte Rauschen eines fernen Wasserfalls eingeschläfert, von dem plötzlichen Schuss einer Vogelflinte entsetzt hochfährt.²⁶

Erfahrungsgemäß erschrickt auch heute noch jeder Schüler, gleich welcher Altersgruppe, beim ersten Hören des Stückes. Einige prusten spontan los, andere blicken verwirrt und fragend umher. Haydn nimmt nun seine Zuhörer im übertragenen Sinne an die Hand, kanalisiert die Ratlosigkeit, indem er bewusst zum Variationsthema zurücklenkt.



Notenbeispiel 2: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 17–24

Nach einer viertaktigen, bewegteren Passage (T. 17–20), in der sich der Hörer wieder innerlich fangen kann, setzt die Dreiklangsbrechung in Achtelrepetition wieder an (T. 21–22), beinahe erhaben, nun den Tonika-Dreiklang aufsteigend. Durch die hierzu gleichzeitig absteigenden Streicher ergibt sich eine öffnende Geste. Mit einer Vorschlagsfigur (T. 23), die wie ein schalkhaftes Augenzwinkern anmutet, führt Haydn sein Thema zu Ende. Der Nachsatz der insgesamt 16-taktigen Periode wird wiederholt, fein klanglich gesteigert durch das Hinzunehmen von Flöte, Oboe und

²⁶ Zit. nach Stähr (wie Anm. 1), S. 103.

Hörnern. Dass der Paukenschlag essentiell wird, auch für den Fortgang des musikalischen Satzes, ist bei Marie Martinez-Göllner nachzulesen:

Und buchstäblich mit einem Schlag ist die natürliche, volkstümliche Melodie in eine Komposition verwandelt, in der das Natürliche, das Erwartete, jeden Augenblick umgestoßen werden kann.²⁷

Haydn schreitet im Andante fort vom Volkstümlichen über das Sensationelle, das alles zerschlägt, weiter zum kunstvoll Kompositorischen. Der „Paukenschlag“ ist ein Weckruf im übertragenen Sinne, er dient als „Ohrenöffner“ für das, was nun kompositorisch folgt. Haydn zeigt auf kleinstem Raum seine kompositorische Meisterschaft. Sein Thema lässt er in immer neuen, plötzlich wechselnden und mit Raffinesse konstruierten Kontexten in Erscheinung treten. Wolfgang Stähr sieht in diesem Prozess einen „volkspädagogischen Lehrgang“²⁸.

Interessanterweise setzt Haydn zu Beginn seiner ersten Variation erneut eine Art „Paukenschlag“, einen forte-C-Dur-Akkord im vollen Orchester (T. 33). Es hat den Anschein, als wolle der Komponist nochmals sagen: „Achtung, jetzt geht’s los, aufpassen!“

Notenbeispiel 3: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 33-40

Haydn lässt seine Variationenfolge mit der ersten Variation in schlichter Weise starten: Das Thema findet sich unverändert in der 2. Geige, die 1. Geige setzt hierzu eine figurierte, kontrapunktische Stimme. Diese lässt Haydn aber erst hinzutreten, nachdem der Themenkopf für alle Zuhörer nochmals vernehmbar erklingen ist. Man

²⁷ Marie Louise Martinez-Göllner, *Joseph Haydn – Symphonie Nr. 94 (Paukenschlag)*. München 1979, S. 18.

²⁸ Stähr (wie Anm. 1), S. 105.

meint, den Komponisten sagen zu hören: „Hört alle hin, jetzt gleich passiert etwas genau mit diesem Thema.“ Die zweite Variation zeigt sich kunstvoll gestaltet, sie bringt auf engstem Raum mehrere kompositorische Form- und Klangtypen.

+ Flöte/Oboe/Fagott

Notenbeispiel 4: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 49–56

Diese zweite Variation beginnt in Moll. Ihr Thema schreitet in *c*-Moll unerbittlich und unisono in den Streichern und Holzbläsern voran. Nach vier Takten ändert sich das Klangbild aber bereits subito, die Tonart wechselt ins weich klingende *As*-Dur (T. 53), schlichte Wechselnoten begleiten das Thema. Über den Trugschluss *As*-Dur gelangt der musikalische Satz zu *Es*-Dur (T. 56), der Tonart des Nachsatzes. Hier kreiert Haydn ein barockes Klangbild, das in Concerto grosso-Manier fortschreitet mit zwei konzertierenden, virtuos geführten Violinen.

Fl.
Ob. 1
Ob. 2
Fg.
VI. 1
VI. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Notenbeispiel 5: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 57–62

Der Themenkopf findet sich ansatzweise in den verschiedenen Begleitstimmen (Fagott, Viola). Bereits nach vier Taktten vereinen sich die beiden Violinen (T.61 ff.) und nach acht Taktten ergreift die 32-tel-Bewegung den gesamten Streichersatz (T.65ff.). Nach diesem furiosen Orchester-Forte setzt Haydn einen klanglichen Kontrast: Die Variation endet mit einer lieblichen Kantilene der 1. Geige, das übrige Orchester schweigt.



Notenbeispiel 6: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 70–74

Am Ende dieser Melodielinie erinnert Haydn wieder bewusst an sein Thema (T. 73–74). Dieses tritt uns in der dritten Variation nur geringfügig verändert entgegen, ist deshalb klar und deutlich erkennbar.

Notenbeispiel 7: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 75–78

Die Oboe bringt es in 16-tel-Repetitionen, der Klangteppich der Wechselnoten im Streichersatz bildet hierzu eine weiche harmonische Stütze. Nach acht Takten treten Flöte und Oboe mit neuen Melodienbögen in den Vordergrund, das Thema bildet zu diesem Duett die Begleitung (T. 83ff.).

Die vierte Variation ist als prachtvoller Marsch angelegt. Das Thema findet sich in den Bläsern (T. 107ff.), mit Pauken und Trompeten tritt es uns feierlich strahlend entgegen. Die Sextolen-Begleitung in den Violinen unterstreicht die festliche Stimmung. Die tiefen Streicher setzen ihre akkordische Begleitung interessanterweise zunächst synkopisch auf die „und“-Zeit. So bekommt die im Thema angelegte Tonrepetition ein besonderes Gewicht. Sie wirkt nun nicht mehr wie ein banales Mittel der Themenbildung, sondern wie eine bewusste Bekräftigung. Anschließend gehen die tiefen Streicher ebenfalls in den Repetitionsgestus des Themas über (T. 109f.). Es folgt eine Art ruhiger Mittelteil (T. 115ff.), in dem die Besetzung auf den Streichersatz mit Fagott reduziert wird. Das Thema tritt uns piano und in punktierter Rhythmik mit anschließenden 16-teln entgegen.



Notenbeispiel 8: Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 94, 2. Satz Andante, T. 115–118

In der Wiederholung des Nachsatzes (T. 131ff.) erstrahlt erneut das volle Orchester unter Verwendung einer fanfarenartigen Rhythmik. Haydn wandelt also in dieser vierten Variation das zweiteilige Thema in eine dreiteilige, variierte ABA-Form um.

Die Coda (T. 139ff.) setzt zunächst die Fanfarenrhythmik fort, bevor Haydn den musikalischen Satz auf einem verminderten Septakkord innehalten lässt (T. 142), so als wolle er seine Zuhörer mit dieser erneut öffnenden Geste fragen, was man mit dem Thema gestalterisch noch alles anstellen solle. In diesen letzten Takten zeigt sich Haydns kompositorische Schalkheit in besonderer Weise. Nach zwei fragenden Überleitungstakten in den Violinen (T. 143–144) findet man das C-Dur-Thema, gespielt von Oboe und Fagott, in einer harmonisch befremdenden, spannungsgeladenen Umgebung wieder, zwischen C^7 - und verkürzten G^{79} -Streicher-Akkorden (T. 145ff.). Die Szenerie dunkelt sich ein, Ungewissheit, die fast furchtsam wirkt, macht sich breit. Die hinzutretenden synkopischen Einwürfe der Solo-Flöte (T. 149ff.) untermauern diese Unsicherheit zusätzlich. Doch subito wendet sich das Blatt. Augenblicklich lässt Haydn seine Variationenfolge mit einer schlicht auskomponierten Folge von C-Dur-Dreiklängen enden (T. 153ff.). Es hat den Anschein, als wolle Haydn seinen Zuhörern charmant und augenzwinkernd sagen: „So, jetzt ist es doch vorbei!“ So freundlich, bescheiden und kindlich-heiter wie er begonnen hatte, so endet nun der Satz.

4 Fazit für die Vermittlung

Wie die Untersuchungen gezeigt haben, ist neben biographischen und zeitgenössisch-ästhetischen Hintergrundinformationen auch eine detaillierte musikalische Analyse unabdingbar, damit sich die Deutung des Paukenschlags im Andante der Sinfonie Nr. 94 nicht in der eines schlichten musikalischen Scherzes erschöpft. Weiterhin muss der Rezipient über umfassende Kenntnisse im Bereich klassischer und barocker Formgestaltungen verfügen, damit sich ihm Haydns kompositorischer *witz* im zeitgenössischen Sinne angemessen erschließt. Für die pädagogische Vermittlung bedeutet dies, dass der Überraschungseffekt, der sich beim ersten Hören des Andantes einstellt, nur als erster Einstieg in die Thematik dienen kann. Ihm sollte eine detaillierte Analyse mit sorgsam ausgewähltem Material folgen, damit sich den Schü-

lern bzw. den musikalischen Laien die Subtilität von Haydns Kunst offenbaren kann.

Beethovens verschlüsselte Art zu lachen. Zur Wahrnehmungsproblematik rein musikalischen Humors

Ute Jung-Kaiser

Abstract

Thematisiert wird die Wahrnehmungsproblematik humorvoll gemeinter Instrumentalmusik. Die Inadäquanz zwischen Intention und Rezeption klassischer Musik zeigt sich vor allem dann, wenn sich der Komponist so subtiler innermusikalischer Spielarten und/oder Regelverstöße bedient, dass der intendierte Humor den Adressaten entweder verfehlt oder nur selten erreicht. In Kenntnis dieses Sachverhaltes bedienen sich viele Musiker gern pointierter Über- und Unterschriften, witziger Texte oder szenischer Kontexte, um die erwünschte Lach-Wirkung zu erzielen.

Verzichtet hingegen der Komponist auf außermusikalische Beigaben, muss er damit rechnen, dass das (seiner Musik implizite) Lachpotential nicht erkannt wird. Hauptursachen dieser Wahrnehmungsdifferenz sollen an ausgewählten Beispielen Beethovenscher Instrumentalmusik phänomenologisch, ästhetisch, semantisch und/oder rezeptionsästhetisch aufgezeigt werden.

1 Musikalischer Humor bei Beethoven – Grundsätzliches

Konnte Beethoven überhaupt lachen, über sich, die Welt, die Kunst, *über* seine oder *mit* seiner Musik? Die Antwort lautete „nein“, orientierte man sich an dem tradierten Beethoven-Bild, das einen vereinsamten Menschen zeigt – wortkarg, grantig und schwerhörig – und einen schaffenswütigen Künstler, der willensstark und titanengleich „dem Schicksal in den Rachen greift“. Schon Zeitgenossen Beethovens wie Friedrich Rochlitz, Chefredakteur der *Leipziger Allgemeinen Zeitung*, präferierten die verengte Sicht auf den Ausnahmekünstler. Erst nach einer persönlichen Begegnung in Baden „am 9. Juli [1825?]“ revidierte Rochlitz einige seiner Vorbehalte gegenüber Beethoven und berichtete seinen „Freunden der Tonkunst“:

[...] da über dies, ist er einmal in Bewegung gesetzt, derbschlagende Witzworte, possirliche Einfälle, überraschende, aufregende Kombinationen und Paradoxien, ihm immerfort zuströmen: so behaupte ich in vollem Ernst: er erscheint selbst liebenswürdig; oder erschrickst Du hier vor diesem Worte, so sage ich: der dunkle, ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und kurios, daß man sich freuen und ihm gut sein müßte, sogar wenn er nichts wäre, als solch ein Bär [...].¹

„liebenswert“, „zutraulich“, „witzig“ – das sind wahrhaft ungewohnte Attribute in Verbindung mit Beethovens Charakter, noch mehr der „derbschlagende Witz“ oder der „possirliche Einfall“. Dabei spielte der Humor bei Beethoven „eine irrsinnig große Rolle“ – wie der Nachwuchspianist Igor Levit überzeugt ist – er spiegele sich auch in seiner Musik wider, und zwar „ganz extrem“:

ein kleiner Schubser hier, ein Stinkefinger da, es gibt kalkulierte Schreckmomente, da spiele ich zehn Minuten leise, und alle glauben, dass es so weitergeht – und dann knall' ich denen ein Ding um die Ohren! Danach wird es wieder leise, das ist auch eine Art von Humor. Und wenn dann jemand in der ersten Reihe zusammenzuckt und einen Anfall kriegt, habe ich alles richtig gemacht.²

Dass Beethoven mit herzhaftem, polterndem und zugleich subtilem Humor zu spielen wusste, hat der bedeutendste Pianist unserer Zeit, Alfred Brendel, sowohl künstlerisch als auch theoretisch unter Beweis gestellt. Als Referenzobjekte nennt er die Riesenkadenz zu Beethovens *1. Klavierkonzert C-Dur* (op. 15), die *Eroica-*

¹ Friedrich Rochlitz, *Musik und Musiker in Wien, 2. Brief*, in: ders., *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. IV, Leipzig 1832, S. 317–363, hier: S. 360.

² Tobias Rütger, *Beethoven hätte so was nie getan*. Interview des Pianisten Igor Levit, in: F.A.S. v. 11.8.2013, S. 43.

Variationen (op. 35), die *c-Moll-Bagatelle* (op. 119,5), den zweiten Satz der *As-Dur-Klaversonate* (op. 110), den ersten Satz der *G-Dur-Sonate* als Stück, das „einzig aus der Perspektive komischer Besessenheit zu begreifen“ ist (op. 31,1), das Finale der *F-Dur-Sonate* (op. 10,2) und „als Kompendium musikalischer Komik“ die *Diabelli-Variationen* (op. 120).³

Ein frühes und zugleich wunderbares Zeugnis für Beethovens Humor findet sich in den Erinnerungen von Carl Czerny, der ursprünglich Schüler Beethovens gewesen war und später zu seinen Freunden zählte. Dort schildert er ein Wiener Hauskonzert beim Fürsten Lobkowitz – „es mag 1808 oder 1810 gewesen sein“ – auf dem Ignaz Pleyel aus Paris seine jüngsten Streichquartette zum Vortrag brachte. Unter den geladenen Gästen befindet sich auch Ludwig van Beethoven. Kaum sind die letzten Noten verklungen, bedrängt man ihn, einen Klavierbeitrag zu leisten, sozusagen zur Krönung des Abends:

Wie gewöhnlich, ließ er sich unendlich lange bitten und wurde endlich fast mit Gewalt von den Damen zum Clavier gezogen. Unwillig reißt er vom Violinpult die noch aufgeschlagene 2te Violinstimme des Pleyelschen Quartetts, wirft sie auf das Pult des Fortepianos und beginnt zu fantasieren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improvisieren gehört als an jenem Abend. Aber durch die ganze Improvisation gingen in den Mittelstimmen, wie ein Faden oder Cantus firmus, die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodien und Harmonien im brilliantesten Concertstile darauf baute. Der alte Pleyel konnte sein Staunen nur dadurch zeigen, daß er ihm die Hände küßte.

Nach solchen Improvisationen pflegte Beethoven in ein lauschendes vergnügtes Lachen auszubrechen. In der Geschwindigkeit der Scalen, Doppeltriller, Sprünge, etc. kam ihm keiner gleich: auch [der Klaviervirtuose Johann Nepomuk] Hummel nicht. [...]⁴

Die Episode schildert Anlass und Ausführung eines spontanen Einfalls, einer Improvisation im wahrsten Wortsinn. Gerade weil sie Czerny so plastisch und realitätsnah erzählt, liefert sie stichhaltige Argumente für unsere Thematik und exponiert zugleich hilfreiche Prämissen für eine weiterführende Argumentation in Sachen Humor. Nicht unwichtig erscheint auch Czernys Hinweis zu sein, demzufolge sich Beethovens pianistische Leistung im Improvisieren als „außerordentlich“ offenbart,

³ Alfred Brendel, *Das Umgekehrt Erhabene I* (1984) und *II* (1989), in: ders., *Über Musik*, München 2005, S. 124–151 u. 152–169, hier: S. 141.

⁴ Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben* (1842), kommentiert und wiedergegeben in: Georg Schünemann, *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch 15, Augsburg 1939, S. 47–74, hier: S. 71.

während sie „oft weniger gelungen beym Vortrag seiner bereits gestochenen Compositionen“ gewesen sei.⁵ Czerny registriert also ein Niveaufälle im pianistischen Vortrag zwischen vollendeten und unvollendeten Werken – diese Tatsache dürfte nicht nur mangelndem Üben geschuldet sein, fraglos hat das improvisatorische Spiel gegenüber dem ‚Spiel nach Noten‘ etliche Vorteile, was Kreativität, Überzeugungswille und Spielfreude anlangt: es nutzt den Zufall (auch den banalen), es vermag aus der Mücke – in diesem Falle den „unbedeutenden Noten“ der Begleitstimme – einen Elefanten zu zaubern, und es hat keine vorgefertigten Erwartungen zu erfüllen: *Kompositionstechnisch* lässt es dem musikalischen Einfall und *klaviertechnisch* den Fingern im übertragenen und konkreten Sinne ‚freien Lauf‘ und verleiht so dem Unbedeutend-Kleinen durch exzessive Virtuosität und „brillantesten Concertstil“ den Habitus des Bedeutend-Großen.

Ein solcher Improvisationsstil entspricht kunstästhetischen Positionen des 19. Jahrhunderts, die den Humor „als das umgekehrte Erhabene“ definierten,⁶ da er „das Missverhältnis zweier Extreme in Szene“ setze. Wer sich über beides, das unendlich Kleine und unendlich Große, lustig machen kann, der erreiche die „extremste Form des Reflektierens“. Das funktioniert sinnlich-emotional, aber eben nicht ohne intellektuelle Distanz, „eine gewisse Gewandtheit der Urteilskraft“, „ein reizbares Gefühl“ und „eine lebhaftige Imagination“, wie Christian Friedrich Michaelis schon

⁵ Ebda.

⁶ So Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik*, in: ders., *Werke V*, hg. v. Norbert Miller, München 1962, S. 127. Schon 1833 reagiert eine musikästhetische Abhandlung auf Jean Paul, der das Komische „als Gegensatz des Erhabenen für das unendlich Kleine“ definiert hatte, und wählt Formulierungen, die sich etliche Dezennien später bei Sigmund Freud wiederholen. So heißt es bei K. Stein, *Über das Komische in der Musik*, in: *Caecilia* 15 (Mainz 1833), S. 221–266, hier: S. 241 u. 242: „Das Komische beruht in der Wahrnehmung oder Vorstellung einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung der Dinge und Wesen in Gestalt, Erscheinung und Betragen und resp. im Denken, Fühlen, Reden, Handeln und Streben von den gemeinhin erkannten und anerkannten Gesetzen und Regeln der Natur, der Sitte, der Zeit, der Gewohnheit, der guten Ordnung, der Klugheit und des vernünftigen Denkens, welche in dem vorstellenden oder wahrnehmenden Individuum das behagliche, am Lachkätzkel erregende Gefühl der Überlegenheit erweckt. [... Und in der kürzeren Version:] 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.“ Die Differenz zu Freud erscheint minimal: Anstelle des Terminus „Abweichung“ wählt Freud den aus der Traumdeutung übernommenen Begriff der „Verschiebung“, welche die Nebensache zur Hauptsache macht bzw. durch das Gegenteil dargestellt wird. – Für Friedrich Theodor Vischer zeigt sich das Sinnliche und Erhabene/Ideale am selben Gegenstand in gegenseitiger Durchdringung: „Durch das Kleine gewinnt das Erhabene die Freiheit, mit der es die Endlichkeit aufnimmt.“ In: ders., *Ästhetik und Wissenschaft des Schönen*, Leipzig 1846ff., I., §171, S. 383.

1807 beobachtete.⁷ Michaelis verglich den musikalischen Humor mit den überraschenden Einfällen „eines launigen oder humoristischen Erzählers, der das Fremdartigste verbindet und in seiner sonderbaren Gemüthsstimmung auch den bekanntesten Dingen ein neues Ansehen giebt, und, ohne sich an die zu strengen Gesetze des guten Tons zu kehren, mit einer gewagten Freymüthigkeit seinen Gedanken freyen Lauf lässt.“⁸

Die „gewagte Freimüthigkeit“, etwas vorzutragen oder zu komponieren, das die gebotene Stilistik, den Regelkanon und die usuellen Praktiken unterläuft, um sie auf anderer Ebene wieder einzuholen, setzt wahrhaft kompositorische Überlegenheit voraus und zugleich das Vertrauen darauf, dass die Zuhörer dieses Komponieren gegen den Strich, gegen die Konvention als bewusste Widerständigkeit wahrnehmen. Dazu bedarf der Rezipient eines musikalischen Levels, welches die Kenntnis der musikalischen Semantik und Syntax, der Satz- und Formgesetze voraussetzt.

2 „quasi un capriccio“ – die vermeintliche „Wut über den verlorenen Groschen“

Beethovens Klavierstück *Alla ingharese quasi un capriccio G-Dur* (op. 129) spielt mit eben dieser Unverhältnismäßigkeit der Extrema: primitives Thema und aufgeblähte Präsentation desselben. Schon die Attributierung „ingharese“ ist eine sprachliche Verballhornung, ein Kompositum aus „zingharese [= zigeunerisch]“ und „ongharese [= ungarisch]“. Bekannter ist dieses „Beinahe-Capriccio“ als „Wuth über den verlorenen Groschen“ ausgetobt in einer Kaprize“. Dieser verkaufsträchtige Titel impliziert Humorvolles, thematisiert er doch das Unmäßige und Ungemäße, so viel Geschrei zu machen für ein winziges Geldstück, einen „verlorenen Groschen“. Auf dessen Verlust wird mit brutaler Heftigkeit reagiert. Doch widersprechen dem vorgeblichen Grundaffekt „Wut“ schon das dominierende Tongeschlecht und die Rondoform. „Wut“ eskaliert oder flaut ab, sie artikuliert sich nicht in einer abgemessenen Reihungsform, und sie erklingt auch nicht in gemäßigter Tonlage und ‚positiver‘ Dur-Tonalität. Der Komponist Siegfried Borris bestätigt:

Das Komische wird hier für den Hörer offensichtlich zu einer inhaltlich indifferenten Musik durch Vorstellungen, die die Überschrift bei ihm hervorruft, hinzuassoziiert.

⁷ C[hristian] F[riedrich] Michaelis, *Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Composition*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 46 (12.8.1807), Sp. 725–729, hier: Sp. 725. – Carl Dahlhaus nannte ihn einen „Populärphilosophen“, in: ders., Art. *Michaelis*, in: *MGG* 9, Kassel u.a. 1961, Sp. 271.

⁸ Michaelis, ebda., Sp. 727.

Erst dann kann man glauben, die Musik illustriere mit dem Ablauf dieser Rondoform das Austoben einer närrischen Wut.⁹

Die Divergenz von nachträglich applizierter Überschrift mit programmatischem Impetus und titelfreier (absoluter?) Klaviermusik ist also offensichtlich. Beethoven selber dürfte der „Wut“-Applikation vehement widersprochen haben, wäre das Werk zu seinen Lebzeiten erschienen und nicht erst 1828 beim Verleger Anton Diabelli, der es aus Beethovens Nachlass ersteigert hatte. Den Titel hatte eine fremde Hand (vermutlich Anton Schindler) auf dem Autograph notiert. Da ihn Diabelli bei seinem Erstdruck übernahm, lag er allen Folgeausgaben zugrunde. Dabei unterschlug Diabelli zwei weitere Sachverhalte: erstens eine Passage von acht Takten (T. 32–39) und zweitens den Hinweis, dass es sich um ein unvollendetes Werk handelte: Etliche Passagen waren nur punktuell notiert, z.T. ohne Begleitstimme, auch fehlten dynamische und artikulatorische Angaben. Doch geschäftstüchtig wie er war, wollte er kein unfertiges Skript verkaufen, sondern ein neu entdecktes Beethoven-Opus, das ihm weitaus höheren Gewinn garantierte. So ließ er es heimlich postum „vollenden“. Das Original verschwand bei einem Autographenjäger und wurde 1945(!) in den USA wiederentdeckt; erst die Gegenüberstellung offenbarte die Diskrepanz zwischen „Arrangement“ und Originaltext.¹⁰

Wann das Werk definitiv entstanden ist, wissen wir nicht. Während jüngere Kommentatoren eine späte Schaffensperiode annehmen¹¹, plädieren ältere Zeugen für eine wesentlich frühere und datieren das Werk auf 1795–1798.¹² Als Entstehungsanlass können wir eine vergleichbare Situation vermuten, wie sie Czerny in der eingangs geschilderten Episode überliefert hat: Zwei nichtige Motive – der betulich aufsteigende Dreiklang und die kreiselnd-hüpfende Sechzehntelbewegung, gleich wie sie ihm nahegelegt hat – werden zur Grundlage einer Improvisation.

⁹ Siegfried Borris, *Das Lächeln der Melpomene. Betrachtungen über das Komische in der Musik*, in: *Festschrift für Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, hg. v. Carl Dahlhaus, Mainz 1973, S. 111–118, hier: S. 112.

¹⁰ Vgl. Erich Hertzmann, *The newly discovered autograph of Beethoven's Rondo a Capriccio, op. 129*, in: *The Musical Quarterly* 32 (1946), S. 171–195. Siehe auch Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. I, Stuttgart 1980, S. 61–66.

¹¹ So Hans von Bülow, Alexander Wh. Thayer-Riemann, Theodor Veidl, dazu: Hertzmann (ebda.), S. 179f.

¹² So Carl Czerny, Wilhelm von Lenz, Adolf B. Marx, dazu: Hertzmann (wie Anm. 10), S. 180. Für Hertzmann sind auch Stil der Handschrift und die Skizzen zum Finale der *Ersten Sinfonie* und des 2. Satzes des *C-Dur-Klavierkonzertes* auf der letzten Seite des Autographs Belege, ders., S. 172.



**Notenbeispiel 1: Beethoven: „Wut über den verlorenen Groschen“,
T. 1–4 (1. Phrase des Themas)**

Dank „lebhaft[e] Imagination“ (s. o.) vermag sie der Improvisator zu verniedlichen oder bombastisch aufzublähen und schlussendlich zu Tode zu reiten. Beethoven könnte die Improvisation im Anschluss an die Performance skizziert, das heißt: nicht in Gänze notiert haben, um sie später, bei einem der vielen öffentlichen Hauskonzerte, als humoriges Schmankerl mit Überraschungseffekt zum Besten geben zu können. Denn der Wunsch, dem Vortrag eines unbekanntes, noch nicht in Druck gegangenen „Beethoven“ lauschen zu dürfen, wurde mit Sicherheit des Öfteren an ihn herangetragen. Erich Hertzmann hält eine derartige improvisatorische Ausgangssituation für plausibel: „[...] it is logical to assume that we have here an example of Beethoven’s improvisations“. Er findet sogar eine Erklärung für die vielen Auslassungen im Manuskript: „The *Rondo à Capriccio* may have been a provisional notation on which he based improvisations“. ¹³ Schließlich entwickelt Beethoven im zweiten Teil – wählt man Czernys Formulierung (s. o.) – „die kühnsten Melodien und Harmonien im brilliantesten Concertstile“, der Klaviervortrag entfaltet sich während des Improvisationsprozesses als atemberaubend und scheint kaum noch notierbar, die Zuhörer sind hingerissen, ‚the show is perfect‘.

Noch erstaunlicher ist der „gewagte“ stilistische und strukturelle Bruch des Werkes, der formale Konsequenzen zeitigt und weitere Überraschungseffekte bereithält. Orientiert sich der erste Teil mit seiner simplen Rondostruktur, Figuration und Dynamik mit regelmäßigem Wechsel von *f* und *p* an Haydns kurz zuvor entstandenem *Rondo all’ongarese* aus dem *G-Dur-Klaviertrio* (darum vielleicht Beethovens seltsame Attribuitierung?), zeigt der zweite Teil (ab T. 158¹⁴), beginnend mit dem Initialmotiv, eine bravouröse Entwicklung, vergleichbar der Durchführung eines Sonatenhauptsatzes. ¹⁵ Anstelle der kontrastierenden Episoden (des Rondos) alternieren nun thematische Phrasen, Variationsteile und durchführungsartige Passagen (bspw. T. 190ff.), selbst Themenabschnitte werden zu Überleitungen umfunktioniert (bspw. T. 186ff.). Nicht nur die motivischen Zweitakter dienen der harmonischen Sequenzierung (T. 190ff. u. 316ff.), auch rhythmische Einheiten des Themenkopfes (Daktylus und Anapäst) tragen zur harmonischen oder melodischen Entwicklung bei (T.

¹³ Hertzmann (wie Anm. 10), S. 193.

¹⁴ Hertzmann spricht irrtümlich von T. 134 (ebda.).

¹⁵ Ebda., S. 185 und 186.

344ff. bzw. 222ff. oder 260ff.). Selbst die Wechselnotenfigur des Themas verselbstständigt sich und wird „ihrer schließenden Funktion entledigt“ (T. 158ff., 284ff. u. 432ff.).¹⁶ Auch harmonisch überraschen kühne Modulationen und Fortschreitungen, darunter die „geradezu karge und dennoch weitschweifige Progression“ (ab T. 344), welche den letzten Auftritt des Themas (ab T. 378) vorbereitet und „mit fast taktweisen Harmoniewechseln“ zu kadenzieren sucht.

„Von einer regelmäßigen Wiederkehr des Themas kann damit eigentlich nicht mehr gesprochen werden; es ist vielmehr scheinbar allgegenwärtig.“¹⁷ Andreas Ballstaedt spricht zu Recht von einer „Systematik des Vorführens“.¹⁸ Die Idee, einen Sonatensatz mit der stets gleichen Spielfigur zu gestalten, wird Beethoven nahezu zeitgleich im *F-Dur-Streichquartett* op. 18,1 (1799) ausreizen¹⁹ und die Technik der Motivabspaltung einige Jahre später in seiner *Fünften Sinfonie* (1808) perfektionieren.

Theodor Veidls frühe Studie zu Beethovens musikalischem Humor zeigt als Titelblatt die Seitenansicht des spazierenden Beethoven, welche der Originalzeichnung Lysers nachempfunden ist. Nicht konzentriert ernst, sondern lächelnd sehen wir ihn hinaufschauen zum Notenincipit der ersten vier Takte dieses *Capriccios*, also jener beiden Motive, die in diesem seltsam launischen Stück bis zum Exzess ausgekostet werden und hier wie eine Sprechblase in das Geäst eines Baumes eingefügt sind, so als würden sie ihm Vögel oder Naturstimmen zugezwitschert haben.

¹⁶ Andreas Ballstaedt, *Alla ingharse quasi un capriccio D-Dur für Klavier „Die Wut über den Verlorenen Groschen“ op. 129*, In: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke II*, hg. v. Albrecht Riethmüller u.a., Laaber 1994, S. 295–299, hier: S. 297.

¹⁷ Ebda., S. 298.

¹⁸ Ebda., S. 297.

¹⁹ Hier wird das Hauptmotiv mehr als 100x wiederholt.

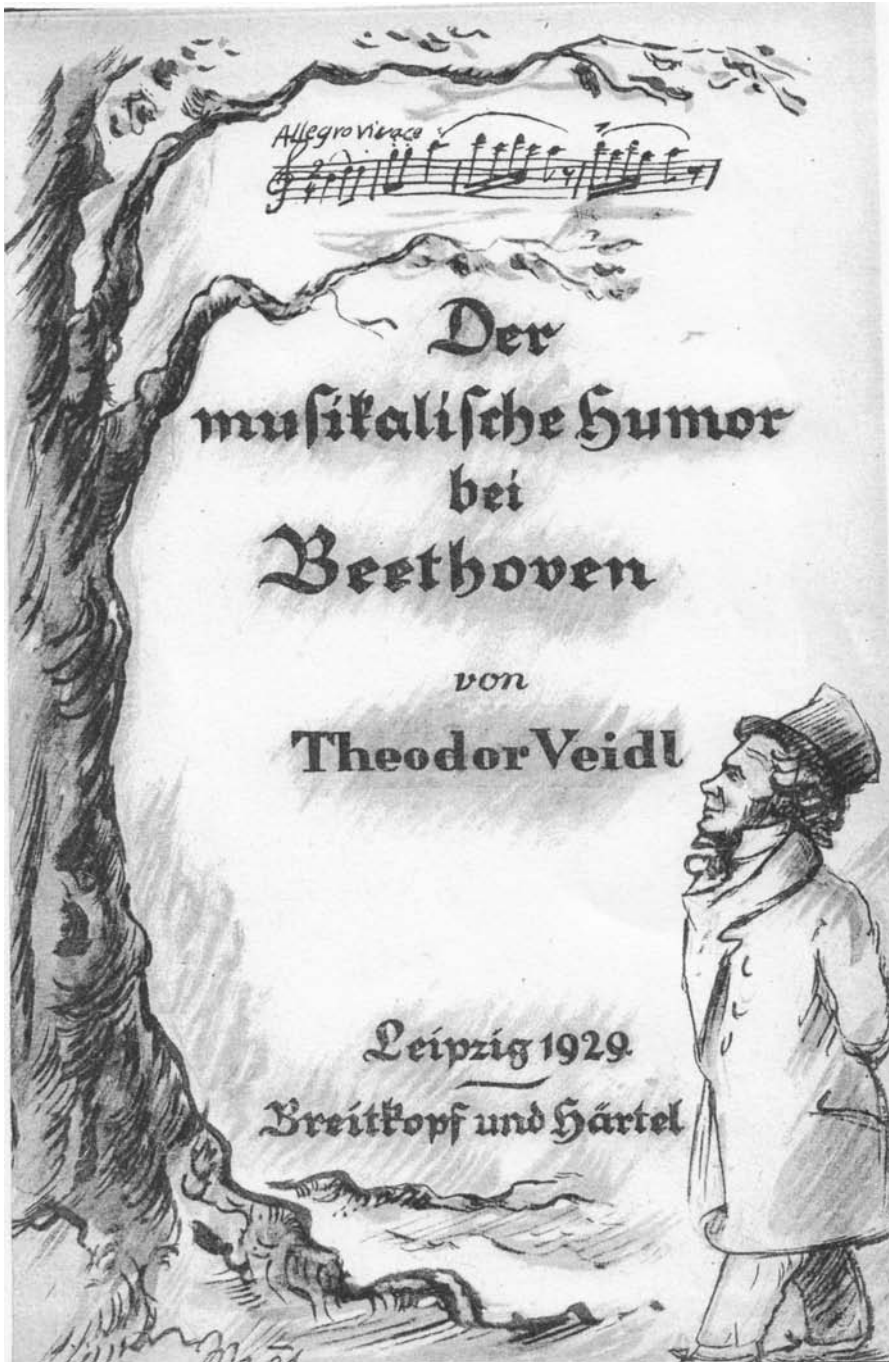


Abbildung 1: Theodor Veidl, *Der musikalische Humor bei Beethoven*, Breitkopf & Härtel: Leipzig 1929 (Titelblatt)



Abbildung 2: Johann Peter Lyser, Beethoven. Lithographie nach der Originalzeichnung, um 1823 (Ausschnitt)

3 Zur Darstellungsästhetik des „Wut“-Rondos

Eine weitere, bisher kaum berücksichtigte Facette humorvoller Musik ist die Frage, *wie* das „Wut“-Rondo zum Vortrag gebracht wurde oder gebracht werden kann. Erinnern wir uns der Episode im Hause des Fürsten Lobkowitz, die uns Czerny über-

liefert hat (s. o.): Wenn Beethoven, wie beiläufig und fast unwillig, das Notenblatt der zweiten Violinstimme vom Notenpult reißt, es demonstrativ aufs Klavierpult wirft, um das dürftige Notat einer x-beliebigen Zweitstimme zu einem Konzertcapriccio bombastischen Ausmaßes aufzublähen, dann geht das nicht ohne falsches (inszeniertes) Pathos, schmunzelnde Posen, virtuose Einlagen. Eröffnet haben dürfte er seine Improvisation eher beiläufig-naiv, um sie dann mit Überraschungseffekten, Stillbrüchen, virtuosem Klamauk und übertrieben polternden Forte-Passagen, kontrastreichen, verwirrend leisen Motiv-Fragmenten effekterheischend aufzupeppen. Er dürfte seine Zuhörer bewusst irritiert und ihnen eben jenes Wechselbad stilistischer und qualitativer Divergenzen zugemutet haben, das alle Facetten der Wahrnehmungsästhetik durchspielt. Mit der Art seines Vortrages evozierte er mit Sicherheit Lachen, Staunen, Kopfschütteln. Vielleicht karikierte er auch – mittels dürftiger Themensetzung und exponierter Zurschaustellung – die Anfänge des Virtuositums, das sinnentleertem, doch effektvollem Notengerassel den Vorzug gab vor Sinnhaftigkeit und Ausdruckstiefe wahrer Kunst. Das kalkulierte Spiel mit den Sensationen der Zuhörer war 50 Jahre zuvor (in der Darstellungsästhetik des empfindsamen Stils) grundgelegt worden. Eine treffende Definition findet sich in Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Bach zufolge vermag nur derjenige, der selber gerührt ist und dies auch zeigt, andere zu rühren und eben nicht derjenige, der „wie ein geschnittes Bild vor dem Instrumente“ sitzt:

Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will: er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. [...]

Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnittes Bild vor dem Instrumente zu sitzen.²⁰

Das verinnerlichte Spiel eines Frédéric Chopin im 19. Jahrhundert oder eines Alfred Brendel im 20. Jahrhundert hätte ihn weniger überzeugt als der gestisch und misch expressive, leider auch Hysterien auslösende Vortrag eines Franz Liszt oder Niccolò Paganini. 100 Jahre später hat Wilhelm Busch die Facetten differierender Gefühligkeit und berechnender pianistischer Show in Bildsequenzen übertagen: Szene für Szene kostet er aus, wie sich „der Virtuos“ „in alle Affecten setzen“ kann, wie er sie unmittelbar verkörperlicht, auf dass der Übertragungseffekt auf den (völlig

²⁰ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1. Teil, Berlin 1753, Reprint Wiesbaden 1986, S. 122f.

unkritischen und manipulierbaren) Hörer funktioniert. Die geläufigsten Vortragsgestalten eines „Virtuosen“ bündelte er in seinem Beitrag zum *Münchener Bilderbogen* (1865):





Abbildungen 3–6: Einzelszenen aus: Wilhelm Busch, *Der Virtuos*.

In: *Münchener Bilderbogen* Nro. 465 (1868), München (im Besitz der Verfasserin)

Inwieweit mögliche Parallelen (natürlich auch Divergenzen) zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vortragsästhetik bestehen, hat Ulrich Mahlert treffend herausgearbei-

tet.²¹ Ist die große (übertriebene) Gestik auf der Bühne in Distanz zum Publikum noch irgendwie angemessen, so wird hier – im persönlichen Gegenüber von Spieler und Hörer – das Gemäße eindeutig überschritten. Busch überzeichnet nicht allein die Gebärdensprache, die Pose, die Mimik, auch die Sitz- und Fußhaltung. Das wahrhaft Lächerliche dieser Szenen beruht darin, dass das Massenpublikum auf einen einzelnen Zuhörer geschrumpft ist, dass dieser nicht im Parkett, sondern direkt gegenüber dem Spieler sitzt und selbst der Betrachter unmittelbar hinter dem Virtuosen zu stehen kommt:

Diese Nähe jedoch verändert die Ausdrucksqualität der Bewegungen. Was aus der Distanz großartig, erhaben, ausdrucksvoll, charakteristisch erscheint, wirkt aus der Nähe ganz anderes – nämlich großspurig, lächerlich, possenhaft, komisch. So entlarvt Busch bereits durch die Perspektive seiner Zeichnungen das Bild, das sich das Konzertpublikum von seinem Idol auf dem Podium macht.²²

Es dominieren der Star und seine Vortragsweise, angesichts seiner technischen Brauour und seines Manipulationstalents verblasen substantielle Fragen wie die nach Inhalt und Botschaft des vorzutragenden Werkes. Wilhelm Busch zeigt das Wechselspiel zwischen Stars und Fangemeinde, das bis heute in Kultveranstaltungen der Klassik- und Popszene zu beobachten ist. Auch hier aktivieren wirkmächtige Starposen und -allüren das ahnungslose, unkritische (und vielleicht auch ungebildete) Publikum und stimulieren es zu reaktiven Höchstleistungen und bedienen so die Erwartungshaltung ihrer Konsumenten.

Indem sich das Erleben von Musik „auf das Sichtbare radikalisiert“, werden wahrnehmungspsychologische Erkenntnisse der modernen Musikpsychologie vorgegessen, denen zufolge „die visuelle Komponente“ unser musikalisches Urteil wesentlich mitbestimmt.²³ TV-Veranstalter, Clip- und Medienflut der Werbung bedienen sich dieser Tatsache. Schon der (kritische) Betrachter der Busch-Zeichnung spürt die „Übertragungskräfte“, sieht das Verhältnis zwischen Interpret und Hörer, erkennt, wie der Pianist „virtuos“ auf dem Instrument und der Gefühls-

²¹ Ulrich Mahler, „Gliedermann“ und „Gott“. *Der Virtuos von Wilhelm Busch*, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste*, hg. v. Elisabeth Schmierer u.a., Laaber 1995, S. 257–273.

²² Ebda., S. 262.

²³ Ebda., S. 263. Zugleich verweist er auf Klaus-Ernst Behnes „Blicken Sie auf die Pianisten?!“ – *Zur bildbeeinflussten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen* (1990), in: ders., *Gehört – Gedacht – Gesehen. 10 Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik*, Regensburg 1994, S. 21f.

lage des Zuhörers spielt: „er *sieht* das Spiel, das der Virtuose mit ihm treibt,“²⁴ sieht, wie jener „zum willenlosen, für seine Reaktionen nicht mehr verantwortlichen Spielball der Musik wird“, zum „Opfer des Virtuosen“.²⁵ Und er lacht, obgleich doch dieser entmündigende Prozess eher zum Weinen als zum Lachen ist.

Beim *Scherzo* erhebt sich der Zuhörer lächelnd vom Stuhl, den Hut verzückt vor die Brust haltend, während der Virtuose fast triumphierend die Wirkung seines Spiels ‚supervisionär‘ beobachtet. Beim *Capriccioso* übernimmt der Zuhörer gar Anschlagpose, verdrehte Körperhaltung und Fingerhaltung des Virtuosen. Übertriebenes Hohlkreuz, verklemmt übereinandergeschlagene Füße, verzückter Blick unterstreichen das Wahrnehmungsprofil. Beim *Forte vivace* haben sich die Spielfinger des Virtuosen vervielfacht, Zeitlupenaufnahmen sind unmöglich geworden: Der Virtuos springt vom Hocker, wirft sich über die Tastatur des Instrumentes, das er malträtiert, während der Zuhörer erschrocken, mit abwehrender Fußhaltung und hochgerissenen Armen, in extrem angespannter Haltung auf der Stuhlkante sitzt. Doch die übergroßen Ohren, mit denen er dem Fortespiel folgt und der gleiche Fallwinkel von Stuhl und Klavierhocker unterstreichen die Parallelität von Darstellung, Wahrnehmung und Wirkung. Wenn dann der Vortrag mit einem *Finale furioso* beendet ist – Beethoven kehrt diese Erwartungssteigerung souverän um, indem er die Motive in ihre Einzelteile zerlegt, den Satz immer mehr verdünnt, dynamisch zurücknimmt und mit zwei primitiven Forte-Schlägen das Ende markiert – dann ist dem Star das *Bravo-Bravissimo* sicher. Der Hochmut des königlichen Virtuosen erzwingt die Ergebenheitsgeste des untertänigen (auch gedemütigten) Publikums.

4 Die *Achte Sinfonie* – Beethovens „lachende Philosophie“²⁶

„Ein ganzes ästhetisches Lehrbuch über den Humor in der Musik ließe sich daraus entwickeln“, schrieb 1874 August Wilhelm Ambros zur *Achten Sinfonie* (op. 93) So sei das Allegretto der „anmuthigste Scherz von der Welt, auf den klopfenden Quarts- extlern der Bläser tanzen die Geigen leicht und anmuthig wie Grazien daher, aber sofort beginnt auch die Respectsperson des Contrabasses zu tanzen.“ Allein die Tatsache, dass dieses leichtfüßige Thema auch den Finalsatz eröffnet, jedoch „gleichsam umgestülpt und auf den Kopf gestellt“ wird²⁷, zeigt eine der möglichen Aspekte rein

²⁴ Mahler (wie Anm. 21), S. 264.

²⁵ Ebda., S. 265.

²⁶ Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin 1912, S. 265.

²⁷ August Wilhelm Ambros, *Allerlei Beethoven'sche Humore*, in: *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, N.F., Leipzig 1874, S. 193 u. 194.

musikalischen Humors: mit der Könnerschaft der thematisch-musikalischen Substanz spielen, aber so weit als möglich verstecken.²⁸



Abbildung 7: Notenbeispiel nach Ambros (1874), wie Anm. 27, ebda., S. 194

Erklang im oben besprochenen *Capriccio* die eher ‚derbere‘ Seite musikalischen Humors, spielt die *Achte* (1812) mit der ‚feineren‘ Seite, welche wahrhaft ästhetische Distanz voraussetzt. Diese ‚feinere‘ Facette ist ohne Kennerschaft nicht zu haben. Nur der wissende Hörer erfreut sich an der ‚Entlarvung‘ intendierter Regelverstöße und Normverletzungen. Sollte Beethovens *Achte* wirklich vollständiges Material für eine ästhetische Theorie musikalischen Humors bereit halten, wie Ambros überzeugt war, dann wären alle musikalische Parameter in Augenschein zu nehmen. Die wichtigsten Satzregeln und Musizierpraktiken, die dem Rezipienten zur Zeit Beethovens geläufig waren, hat Ernst Laaff herausgearbeitet und Leitsätzen zugeordnet, deren erster lautet: „Humor verlangt Kürze“. ²⁹ Sätze und Themen der *Achten* sind wahrhaft extrem kurz; das *Allegretto* dauert nur 3½ Minuten! Der zweite Leitsatz – „Humor muß einfach sein“ – verbietet das Schwierige bezüglich Inhalt, Form und Tonart (*F-Dur*), ³⁰ was auf den ersten Blick zu stimmen scheint, doch „hinter der Fassade scheinbarer musikalischer Einfachheit und Einfältigkeit“ spielt diese Sinfonie mit dem „Verbergen von Kompliziertheit und kompositorischem Raffinement“. ³¹ Die Wahl vertrauter Formen – Sonatenhauptsatz (1. Satz), zweiteilige Liedform (2. Satz), Menuett (3. Satz), Rondo (4. Satz) – ermöglicht Überraschung durch Abweichung. Die tonartfremden Einsätze der Schein-Reprisen, der zwischengeschalteten zweiten Durchführung mit weiteren Schein-Reprisen, der Einsatz der Coda in *fis*-Moll und der freche Rutsch in die B-Tonarten sind wahre „Seitensprünge“; auch Verschiebung-

²⁸ Dazu Ernst Laaff, *Der musikalische Humor in Beethovens achter Sinfonie*, in: AfMw 29/30 (1962/63), S. 213–229, hier: S. 216f.

²⁹ Ebda., S. 215. Nur das Finalthema bildet eine Ausnahme. Sonst erwachsen die liedförmigen Themen aus 2–4 Takten.

³⁰ Ebda., S. 216.

³¹ Klaus Döge, *VIII. Sinfonie in F-Dur, op. 93*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, dtv München ²1995, S. 227–243, hier: S. 241.

gen der Proportionen „überraschen durch Verlagerung der Gewichte“. Vor allem die Rahmensätze „spielen“ mit der Balance: Das Seitenthema im Finalsatz ist „asymmetrisch“ angelegt³², und nicht nur hier, auch im Kopfsatz finden sich übertrieben „breite Schlußakkordflächen“, die zu keinem Ende führen und somit die „kompositorisch erzeugten Erwartungshaltungen“ zerstören.³³ Zu Beginn der Durchführung des 1. Satzes riskiert Beethoven gar die „schematisch anmutenden Wiederholungen des immer Gleichen“. Überraschungseffekte erzeugen auch die abrupte Kontrastierung von Dynamik und Instrumentation (vor allem im 2. Satz). Abrupte *p-ff*-Wechsel finden sich vor allem im 2. Satz oder der Durchführung des 1. Satzes (T. 105ff.). Als eher „derben“ Humor qualifizierte Ernst Döge zu Recht den „falschen Einsatz der Holzbläser“ gegen Ende des 3. Satzes oder die „Schreckensnote“ *cis* (T. 17f.)³⁴, die im Finale „mehrmals lautstark und tonal überhaupt nicht passend in das Hauptthema hineinpoltert.“³⁵

Harmonische Regelverstöße zeigten sich bereits bei der Einführung des 2. Themas: Die erwartete Dominante (*C*-Dur) wird erst über riesige Umwege (*Es*- und *D*-Dur) erreicht, auch die Coda beginnt in *Des*- und nicht in der zu erwartenden Grundtonart (*F*-Dur). Ein ähnliches Verwirrspiel zeigen die Themenvorstellungen im Finalsatz: jeweils zweimal in verschiedenen Tonarten und Besetzungen. – Rhythmisch besticht vor allem der 2. Satz mit seinem „artifiziellem kompositorischen Spiel mit Takt, Metrum und Rhythmik. Irritierend ist auch der verzögerte Einsatz der Violinen in T. 5, der die musikalische Syntax zerstört.“³⁶ – Dass Beethoven auf einen langsamen Satz verzichtete, begründete Hermann Kretzschmar mit „dem stark humoristischen Grundzug dieser Symphonie“³⁷. Dennoch bleibe die

³² Laaff (wie Anm. 28), S. 218.

³³ So Döge (wie Anm. 31), S. 241f. Dazu vgl. Siegfried Oechsle, *Beethovens eintöniger Humor. Zum Finale der Achten Symphonie*, in: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik* (hg. v. Hartmut Hein u. Fabian Kolb (= *Spektrum der Musik* 9), Laaber 2010, S. 187–198.

³⁴ So Arnold Schering, *Die Achte Symphonie*, in: ders., *Humor, Heldentum, Tragik bei Beethoven. Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens* (Collection d'études musicologiques 32), Straßburg 1955, S. 13–40, hier: S. 30, Anm. 16: „Dieses *cis* geistert seit [Wilhelm von] Lenz tatsächlich als ‚Schreckensnote‘ durch die Literatur über die Symphonie. Nur der sonst so maßlos ungerechte [Alexander] Ulibischeff [*Beethoven und seiner Kritiker und Ausleger* (1855), dt. 1859, S. 261] spürte den Schalk hinter ihm, als er über die Stelle schrieb: ‚Man plaudert ruhig und heiter mit einigen Freunden. Auf einmal steht einer von ihnen auf, stößt einen Schrei aus, streckt die Zunge aus dem Munde, setzt sich wieder und nimmt die Unterhaltung gerade da wieder auf, wo er sie gelassen hatte.‘“

³⁵ Döge (wie Anm. 31), S. 242.

³⁶ Ebda., S. 235.

³⁷ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, I. Abtheilung, Leipzig 2¹⁸⁹⁰, S. 110.

Nähe zur Tradition der Wiener Klassik gewahrt, was sich vor allem im Finale bestätigt, dieses sei „ein ins Beethovensche ausgebauter und übersetzter Haydn“:

[Das Finale] steht mit seinem thematischen Wurzeln, aber auch mit seiner Entwicklung, seinem leichten, schäumenden, geistsprühenden Wesen auf dem Boden Haydn'scher Kunst. Es ist ein ins Beethovensche ausgebauter und übersetzter Haydn.³⁸

5 Zum 2. Satz der *Achten*, dem rätselhaften *Allegretto*

Das *Allegretto* ist „der wahrhaftige Gipfel der Kunst und eine geniale Höchstleistung“, schwärmte schon François-Joseph Fétis 1837. Es habe einen „unaussprechlichen Charme“, sei „neu und einfach“ in der Wirkung – trotz „penibler Satzarbeit“ – und lebe vom [be]frei[en]den „Schwung der Einbildungskraft“, welche „Regeln“ und „Fesseln“ jeglicher Art zu ignorieren scheint:

[...] Il y a un charme inexprimable dans l'ensemble de ce morceau, dont le caractère est d'ailleurs absolument neuf, quoique simple et naturel. Qu'on ne s'y trompe; non seulement c'est là le véritable but de l'art, mais c'est aussi ce qu'il y a de plus difficile à faire, être neuf et simple! C'est le comble de l'art et la plus haute portée du génie. Les idées forcées, le travail pénible qui se montrent dans de laborieuses combinaisons qu'on voudrait présenter comme le libre élan d'une imagination qui ne connaît de règles ni d'entraves.³⁹

Hier ist keine Rede von außermusikalischer Programmatik, sondern von dem „absolut neuen Charakter“ der Werkgestalt. Die gewinnende Heiterkeit, welche diese Musik ausstrahlt, ist ihr immanent und beruht nicht auf (werkfremder) Attributierung.

Dass sie „humoristisch“ sei wie übrigens die ganze Sinfonie, wird auch von anderen Interpreten nicht bestritten, nur sind die Begründungskontexte andere. Hat doch dieser Sinfoniesatz zu aberwitzigen programmatischen Deutungen verleitet, welche den humorvollen Impetus eher verschleiern als offenlegen, was Verfasserin bereits andernorts dargelegt hat.⁴⁰

³⁸ Ebda., S. 111.

³⁹ Joseph Fétis' Konzertbericht für die *Gazette musicale* vom 26.3.1837; zit. nach: Jacques-Gabriel Prod'Homme, *Les Symphonies de Beethoven*, Paris 1939, S. 367f.

⁴⁰ Verfasserin greift hier auf Teilergebnisse früherer Studien zurück. Dies., *Die unterschiedlichen Symbolschichten in Beethovens Allegretto scherzando (8. Sinfonie) – Deutungshilfen mittels Literatur und bildender Kunst*, in: *Aspekte der Zeit in der Musik*, hg. v. Herbert Schneider, Hildesheim u.a. 1997, S. 127–204; dies., *Musikwissenschaft als Garant didaktischer Integrität und Vermittelbarkeit*, in: *Artgenos-*

In der Frühlingszeit des Jahres 1812 saßen Beethoven, der Mechaniker Mälzel, Graf von Brunswick, Stephan von Breuning und Andere bei einem Abschiedsmahle zusammen, ersterer, um alsbald die Reise zu seinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort seine achte Sinfonie auszuarbeiten und später die böhmischen Bäder zu besuchen – Mälzel aber, um eine Reise nach England zu machen und daselbst seinen berühmten Trompeter-Automaten zu produciren. [...] Beethoven, im vertraulichen Kreise gewöhnlich heiter, witzig, satyrisch, ‚aufgeknöpft,‘ wie er es nannte, hat bei diesem Abschiedsmahle nachstehenden Canon improvisirt, der sofort von den Theilnehmern abgesungen worden: [dann notiert er oben wiedergegebenen Canon mit Notat].⁴³

Doch ist bezeichnend, dass er diesen Beleg zu einem Zeitpunkt (1860) lanciert, als der letzte potentielle Zeuge jener Abendgesellschaft, das war Graf von Brunsvik (†1849), bereits verstorben ist.⁴⁴ Auch vollendete Beethoven die Sinfonie bereits im Sommer 1812, während Mälzels Metronom nicht vor 1815 entstand.⁴⁵ Das einzig Schöne dieser Mär vielleicht, auch passend zur Humor-Thematik, ist das Bild Beethovens, wie es sich „im vertraulichen Kreise gewöhnlich“ darstellt: „heiter, witzig, satyrisch, ‚aufgeknöpft,‘ wie er es nannte“, auch dass er erfindungsreich reagiert und (dem gesellschaftlichen Rahmen und Anlass entsprechende) Musik improvisiert. – Dass der dubiose Canon später entstanden ist, belegen nicht nur die vorgenannten biographischen und chronologischen, sondern auch die soziologischen und ästhetischen Daten wie:

1. die Datierung des Petterschen Skizzenbuches und die Chronologie der Skizzen;⁴⁶
2. die Art der Notierung des Sinfoniethemas in vorgenanntem Skizzenbuch;
3. der Nachweis der „fingierten Eintragungen“ Schindlers in den Konversationsheften;⁴⁷

⁴³ Ebda.

⁴⁴ Vgl. Standley Howell, *Beethoven's Maelzel Canon*, in: *MT*, Jg. CXX (1979), 12. S. 987–990; übers. u. erneut hg.: *Der Mälzelkanon – eine weitere Fälschung Schindlers?* in: Harry Goldschmidt (Hg.), *Zu Beethoven II*, Berlin 1984, S. 163–171.

⁴⁵ Dazu Schering (wie Anm. 34), S. 14.

⁴⁶ Die Datierung erfolgte durch Sieghard Brandenburg (ders., *Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1812. Zur Chronologie des Petterschen Skizzenbuches*, in: *Zu Beethoven I*, hg. v. Harry Goldschmidt, Berlin 1979, S.117–148): Beethoven benutzte es zwischen 1811 und 1812. Vgl. a. Kathryn John, *Das Allegretto-Thema in op. 93, auf seine Skizzen befragt*, in: *Zu Beethoven II*. Aufsätze und Dokumente, hg. v. Harry Goldschmidt, Berlin 1984, S. 172–184.

⁴⁷ Dagmar Beck u. Grita Herre, *Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften*, in: *Zu Beethoven I* (wie Anm. 46), S. 11ff.

4. die Bezeichnung „Metronom“ gibt es erst ab 1815; vorher hieß der Taktschläger „Chronometer“ oder „Taktmesser“;⁴⁸
5. Mälzels Englandreise erfolgte nicht vor 1813, die Vordatierung der besagten Abschiedsfeier war also falsch;⁴⁹
6. die jeder Geschäftspraxis widersprechende Zurückhaltung Mälzels. Der mit Automaten handelnde Mechaniker hätte jeden Kanon, der seine Erfindung verherrlichte und dazu noch von dem berühmten Maestro Beethoven komponiert war, „als ideales Werbematerial für das Metronom“ genutzt;⁵⁰
7. Schindlers 20-jährige Verschwiegenheit darüber, dass der Kanon als Inspirationsquelle für die Sinfonie gedient habe: Er erwähnt ihn weder im Programm seines Aachener Antrittskonzertes, das 1835 stattfand, noch bei den ersten beiden Auflagen seiner Beethoven-Biographie (1840 bzw. 1845)⁵¹; etc.

Zur weiteren Verbreitung dieses Irrtums hat auch Hermann Kretzschmar vielgelesener *Führer durch den Konzertsaal* beigetragen, in dem er dogmatisch verkündete: „Ursprünglich hatte es Beethoven als einen Canon auf Mälzel und sein Metronom entworfen.“⁵² Noch heute replizieren Konzertprogramme und Schulbücher die Deutung von Schindler resp. Kretzschmar. Ob der Kanon authentisch ist oder von Schindler entworfen wurde, erörtern Standley Howell, Kathryn John und Harry Goldschmidt.⁵³

⁴⁸ Dazu Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig u. Winterthur 1872, S. 133f. Als Beleg verweist er auf Annoncen in der *Wiener Modenzeitung* vom Okt. 1816, S. 566 und der *Wiener AmZ* v. 23.10.1817.

⁴⁹ Auch Thayer und Bekker dementieren die Priorität des Kanons; dazu: Alexander Wheelock Thayer u. a., *Beethoven III*, Leipzig 21911, S. 347ff.: „Einer Überlieferung zufolge soll [„die schelmische Melodie der Violinen“] ihre Entstehung einem auf Mälzel gedichteten Kanon verdanken. Wahrscheinlich ist indessen das Allegretto älter als der Kanon, die tickende Metronombewegung kann also trotz der rhythmischen Ähnlichkeit mit der Begleitung kaum als Veranlassung zu diesem Thema angesehen werden“.

⁵⁰ Howell (wie Anm. 44), S. 168.

⁵¹ Wir verdanken Howell (ebda.) diesen wichtigen Hinweis. Im *Programm* von Schindler (wie Anm. 41) bleiben Kanon, Mälzel oder das Metronom unerwähnt. Stattdessen ist zu lesen: „Im 2ten Satz wird die Conversation besonders geistreich, beziehungsvoller, beinahe komisch. Naivetät, Witz und zuweilen eine würdevolle Grazie entwickeln sich in jedem Rhythmus.“

⁵² Kretzschmar (wie Anm. 37), S. 110. – Arnold Schering (wie Anm. 34, S. 14) spricht vom Vorläufer des „Metronoms“, dem „musikalischen Chronometer“ mit seinem klopfenden Hämmerchen.

⁵³ Harry Goldschmidts Studie „*Und wenn Beethoven selber käme...*“ *Überlegungen zum Mälzel-Kanon* (in: ders., *Beethoven-Studien I. Die Erscheinung Beethoven*, Leipzig 21985, S. 269–285, ern. abgedr. in: *Zu Beethoven II* [wie Anm. 44], S. 185 ff.) basiert auf den Studien der beiden Amerikaner Howell und John (wie Anm. 42 u. 45).

Doch worin gründet der musikimmanente Witz dieser kleinen Preziose von 3½ Minuten Dauer? Richten wir mit Carl Dahlhaus den Blick auf das *Allegretto*-Thema, das schon in seiner Zusammensetzung kurios wirkt, besteht es doch aus drei völlig unterschiedlichen Teilmomenten: erstens der tickenden Bläserfigur, zweitens dem Scherzando-Motiv der Geige und drittens der „Antwort“ des Basses.⁵⁴

Notenbeispiel 2: Beethoven: Allegretto-Beginn der Achten Symphonie

Doch wer diesen Satz als Verballhornung eines mechanisches Instrumentes, seinen Gleichförmigkeiten und Tücken hört, nivelliert die musikimmanente Spielebene, desgleichen die Tatsache, dass der Vollklang aller vier Kanonstimmen sich an der charakteristischen Quartsextakkordstellung der repetierten Akkorde des Sinfoniesatzes (T. 1ff.) orientiert, also später entstanden ist. „Ganz offenkundig ist der Kanon um die – keineswegs kanonartige – erste Zeile als den eigentlichen ‚Einfall‘ herumkomponiert.“⁵⁵ Schon dieses kleine Thema erweist Beethovens rein musikalischen Humor:

[Seine „besondere Pointe“ sieht Peter Gülke darin,] daß die Melodie sich aus dem Ticken in einer Kontinuität herausentwickelt, die auch die Setzung der metrischen Schweren einbezieht, so daß jede spätere schwere Taktzeit mehr Gewicht hat als die vorangehende. Auf diese Weise wird jeweils das Vorgegangene durch das Folgende

⁵⁴ Carl Dahlhaus, *Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie*, in: SMZ, Jg. 110 (1970), S. 205–209; hier: S. 207.

⁵⁵ Vgl. Peter Gülke, *Zum Allegretto der 8. Sinfonie*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 1977 in Berlin*, Leipzig 1978, S. 106–112, hier: S. 107. Dies veranlasste ihn zu fragen, warum Beethoven nicht $\frac{4}{8}$ anstelle $\frac{2}{4}$ vorgeschrieben habe. Ebda., S. 108.

nachträglich zu einer Art Auftaktigkeit umqualifiziert. Dem entspricht die wachsende Dimensionierung der Ereignisse.⁵⁶

Das Notenbeispiel verdeutlicht, wie Beethoven „in der hiervon abspringenden Girlande“ eine Permutation der ersten Tonumspielung melodisiert: zuerst deren Krebsumkehrung, dann deren Krebs mit „Landung auf der Tonika“:

Beethoven exponiert von vornherein nicht ein Thema (dessen amorphisierende Verinselung und Zerstäubung dann unerträglich wäre), sondern eine Konstellation, einen Konflikt.⁵⁷



Notenbeispiel 3: Allegretto-Thema (nach der Analyse Peter Gülkes)

Wer die einleitende Staccato-Passage mit bloßem Ticken irgendwelcher Uhren- oder Automatenmechanik assoziiert, überhört den eigenwilligen Dialog zwischen Blas- und Streichinstrumenten, der sich eher duftig, beschwingt, „sanft“ und „unschuldig“ entfaltet. Hector Berlioz verglich ihn mit dem „Gesang zweier Kinder, welche an einem schönen Frühlingmorgen auf einer Wiese Blumen pflücken.“⁵⁸ Auch weitere Komponisten und Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts bewunderten seine „lose, leichtfertige Schmetterlingsnatur“ und nannten es „ein gar zu zartes, naives Ding, dieses humoristische Scherzspiel.“⁵⁹ Hermann Kretzschmar sah den zweiten Satz „auf Kinderfüßen dahin[hüpfen], jugendlich durch und durch, unschuldig und reizend, scheinbar wie in einem Zuge hingeschrieben. Es [sei] eins der genialsten und gewin-

⁵⁶ Ebda.

⁵⁷ Ebda.

⁵⁸ Hector Berlioz, Bericht für die *Gazette musicale* 1838, neu abgedr. u. übers. in: ders., *Literarische Werke, VI. Musikalische Streifzüge*, Leipzig 1912, S. 39–41.

⁵⁹ Rezension der Druckausgabe der Sinfonie in: *AmZ*, Leipzig (März 1818), Nr. 9, Sp. 161–167; erneut abgedr. bei Stefan Kunze, *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber 1987, S. 313–318; hier: S. 315. Eine Faksimile-Wiedergabe des gesamten Autographs findet sich bei Jung-Kaiser, *Die unterschiedlichen Symbolschichten ...* (wie Anm. 40), S. 181–204.

nendsten Stücke im graziösen Genre“.⁶⁰ Und für Robert Schumann verdichtet sich die Hörerfahrung zu einem „sentimentalischen“ Gefühl: Beim *Allegretto* könne „man auch nichts als – still sein und glücklich“.⁶¹ Insgesamt bestätigen diese und andere Kommentatoren ein Wahrnehmungsprofil, das Frühlingsträume, vielleicht auch so etwas wie Sehnsucht nach verllorener Kindheit wachruft.

Der Eindruck von jugendlicher Leichtigkeit, paradiesischer Unbeschwertheit und/oder morgendlicher Frische stellt sich jedoch nur dann ein, wenn

1. das Tempo (Achtel = 88) respektiert und nicht mechanistisch verlangsamt wird gemäß der Tempovorgabe des „Mälzel-Kanons“ (Achtel = 72),⁶²
2. die Luftigkeit des Zweiertaktes gewahrt bleibt – die Taktvorschreibung $\frac{2}{4}$ -Takt also nicht als satztechnischer „Fehler“ interpretiert wird⁶³ oder sonstwie „korrigiert“ werden muss,⁶⁴
3. keine Assoziation zu Zeitmesser, tickendem Uhrwerk, Automat o. ä. mitgedacht wird.

Wie sehr intuitives als auch reflexives Erleben den eigentlichen Werkcharakter erspüren hilft, habe ich mit Münchener Lehramtsstudierenden in der ersten Semesterstunde des WS 1995/96 erprobt, und zwar über die Methode „kreativer Selbsterfahrung durch Kunst“.⁶⁵ Alle Bild-Collagen wurden nach unvoreingenommenem Hören erstellt, ohne Nennung von Werk, Komponist und werkfremder Programmatik – kurioserweise erkannten die Probanden nicht, dass es sich um einen Sinfoniesatz Beethovens handelte! Alle thematisierten frühlingshafte Leichtigkeit, empfanden den Satz als heiter, graziös und beschwingt.

⁶⁰ Kretzschmar (wie Anm. 37), S. 111.

⁶¹ Robert Schumann, Konzertkritik des 8. Abonnementkonzertes in Leipzig am 10.12.1840; abgedr. in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Eine Auswahl*, Wiesbaden o.J., S. 199.

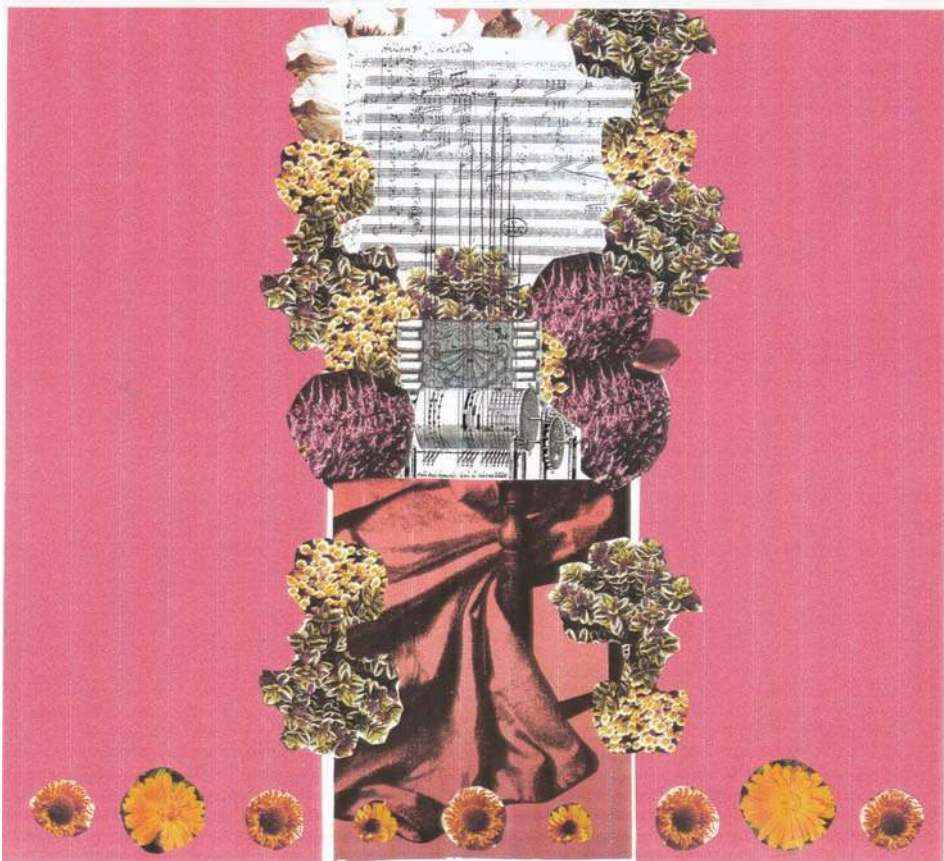
⁶² Richard Wagner sieht den Hauptgrund für das Verschleppen im fehlenden langsamen Satz. Ders., *Über das Dirigieren*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen VIII.*, Leipzig ⁴1907, S. 279f. – Noch im 20. Jh. finden sich entsprechende verschleppte Aufführungen bei Hans Pfitzner, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Otto Klemperer u.a.

⁶³ Goldschmidt, *Und wenn Beethoven...* (wie Anm. 53), S. 283f., erklärt wiederholt, dass die Beethovensche Metronomisierung „zugegeben problematisch“ sei.

⁶⁴ Diether de la Motte, „scherzando“ – für wen? *Analyse des zweiten Satzes der 8. Sinfonie von Beethoven*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 1977 in Berlin*, hg. v. Harry Goldschmidt u.a., Leipzig 1978, S. 130–137, hier: S. 132.

⁶⁵ Die Gruppenarbeit orientierte sich an der Ergebnisstudie von Christine Mann u.a., *Selbsterfahrung durch Kunst. Methodik für die kreative Gruppenarbeit mit Literatur, Malerei und Musik*, Weinheim u. Basel 1995.





Abbildungen 9–11: Bildcollagen von Lehramtsstudierenden der Münchener Musikhochschule

Einer solchen Hörerfahrung hätte Schering zutiefst widersprochen. Er beharrte auf der außermusikalischen Beschreibung dieses Sinfoniesatzes: „Idealisierung eines mechanischen Spieluhrwerkes – seine Lieblichkeiten und seine Schattenseiten“. Und er dogmatisierte diese Aussage dahingehend, als er behauptete, dass dieser Sinfoniesatz ohne Kenntnis des Programms „Kopfschütteln erregen“ müsse, schließlich verstehe sich dessen Humor „als geistreiche Persiflierung einer staune[n]swerten und doch so höchst unvollkommenen Maschine.“⁶⁶ Doch programmatische Fixierungen verfremden die ästhetische (und mit Sicherheit auch didaktische) Intentionalität der Komposition, sie reduzieren die Freude an Virtuosität, kalkulierten Brüchen, Widersprüchen, Regelverletzungen, Überraschungseffekten u. a. m., sie verengen den Er-

⁶⁶ Schering (wie Anm. 34), S. 17 u. 26.

fahrungsraum lustbetonten Hörens und geistiger Erbauung und verhindern eben jenes „zweckfreie“ Wohlgefallen, wie es Kant bei seiner Definition des Kunstschönen formuliert hatte.

6 Conclusio

Außermusikalisch legitimierter Humor wird leichter wahrgenommen als rein musikalischer Humor. Diese Tatsache ist nicht hinnehmbar. Pädagogen und Musikvermittler haben dafür Sorge zu tragen, dass sie die Ursachen dieser Wahrnehmungsblockade ergründen und abbauen. Aus der aspektbezogenen Analyse der Beethoven-Beispiele – des Klavierrondos, der Sinfonie im Ganzen und des Sinfoniesatzes im Besonderen – lassen sich folgende Begründungskontexte ableiten:

1. Eine nicht hinreichende musikalische Bildung des Hörers (seiner defizitären historischen und/oder stilistischen Kenntnisse, seiner mangelnden Hörerfahrung etc.) reduziert die Wahrnehmungschance humorvoller Musik.
2. Stagnierende oder irreführende Rezeptionskonstanten blockieren den Zugang zu hochartifizieller Musik und verhindern den Genuss gestreichelten Spiels mit Zwängen, Brüchen, Strukturverletzungen u. v. a.
3. Die räumlichen und soziokulturellen Bedingungen, wann, wo und wie diese Werke gehört oder gespielt werden, müssen stimmen.

In weiterführende Überlegungen einzubeziehen wären

1. die epochenspezifische Qualität von Gefühlen (und damit verbunden der Wandel von Hörerwartungen) und
2. der Alterungsprozess von Witz und Humor. Wahrnehmungsqualitäten unterliegen einem „Verfallsdatum“, wenn die Humorkonstanten weder erkannt noch herausgearbeitet werden – sei es durch Analyse, didaktische/dramaturgische Aufbereitung oder werkadäquate Interpretation.

Will man dem potentiellen Hörer die Chance geben, Humor zu goutieren, welcher der Musik immanent ist, dann ist es Aufgabe von Pädagogen, Fachwissenschaftlern und Interpreten, diese transparent und damit auch hörbar zu machen. Dass dies auf unterschiedlichste Weise geschehen kann, haben die oben beschriebenen Beispiele gezeigt. Unvoreingenommenheit, Gespür für und/oder Kenntnis von klassischen Strukturen, wertadäquater Interpretationsansatz, Erforschung der Entstehungskontexte, Respektierung der künstlerischen Intentionalität sind nur einige der notwendigen Voraussetzungen, um seelisch bereichernde und erheiternde Instrumentalmusik als diese wahrzunehmen, als die sie konzipiert wurde.

Eine ernste Bohème? Komik und musikalischer Humor in der Blütezeit der opera italiana (1860–1890)

Sonja-Maria Welsch

Abstract

In seiner Parodie *L'arte di far libretti* (1878) beschreibt der Librettist Antonio Ghislanzoni in humoristischem Stil, welchen Standardisierungen die italienische Oper von 1860–1890 oblag. Er vertritt dabei die Ideen der *Scapigliatura*, einer italienischen Künstlerbewegung, die sich vorwiegend aus Protest gegen Konventionen und sozialen Missständen formiert hatte. Humor resp. Komik war den *Scapigliati* ein Mittel zur Gesellschaftskritik, wobei die Grenze zum Grotesken und Absurden oft fließend war. Während es für die literarischen Vertreter der *Scapigliatura* leicht war, *umorismo* ästhetisch umzusetzen, vermochten die Komponisten der Bewegung, welche sich den Gattungen der *opera seria* und des *melodramma* verschrieben hatte, humoristische Elemente nur schwer zu realisieren. Inwieweit subtile Gesellschaftskritik musikalisch möglich war, ob es den Komponisten gelang, Humor und Satirisch-Groteskes zu übermitteln, soll an ausgewählten musikalischen Beispielen aufgezeigt werden.

1 Einleitung

Die herausragende Gattung der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das Melodram. Während in Frankreich und im deutschsprachigen Raum die Operette als komisches Genre parallel zur *opera seria* Triumphzüge feierte, wurde in Italien die *opera buffa* im Laufe des Jahrhunderts bis auf wenige Ausnahmen fast vollständig zurückgedrängt. Zwar gab es durchaus einzelne Werke, die einen Ausflug in das heitere Genre darstellten, so zum Beispiel *Un giorno di regno* von Giuseppe Verdi aus dem Jahre 1840, Gaetano Donizettis drei Jahre später entstandene Oper *Don Pasquale* und natürlich *Falstaff* als Spätwerk Verdis von 1893. Doch blieben dies singuläre Ereignisse, die weder die Gattung der *opera buffa* wirklich wiederbelebten, noch das Operettengenre auf der italienischen Bühne etablieren konnten. Die Jahre zwischen diesen Werken, von etwa 1850–1890, scheinen sogar beinahe ganz ausgenommen von heiteren und komischen Opernkompositionen. Handelt es sich also um eine „humorfreie“ Phase in der italienischen Oper? Schließt die Hochphase des italienischen Melodrams in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Verwendung von Humor und Komik per Definition aus oder werden diese Stilmittel nicht doch verwendet, vielleicht sogar auf sehr subtile, künstlerische Weise? Der Blick auf den geistesgeschichtlichen Kontext gibt einen ersten Hinweis auf die Veränderungen in der Gattung der italienischen Oper, die die Voraussetzungen für die Einbeziehung der ästhetischen Kategorie des Humors schufen.

2 La „Bohème d’Italia“ : Die Mailänder „Scapigliatura“

Nach den Kriegserfahrungen und politischen Wirren der 1840er und 1850er Jahre wurden die italienischen Provinzen 1861 schließlich zu einem Nationalstaat geeint, ein Ereignis, welches die italienische Kunst und Kultur nachhaltig beeinflusste.¹ Die politische Einheit konnte jedoch nicht darüber hinweg täuschen, dass sich das junge Italien in vielen Bereichen zerrissen und unvollkommen zeigte. Die gesellschaftlichen und politischen Missstände zogen schnell die Kritik der intellektuellen Elite nach sich. Allen voran die Künstlergruppe der Mailänder *Scapigliatura*, deren Wirken sich relativ genau auf den Zeitraum der ersten dreißig Jahre nach der italieni-

¹ Vgl. Edoardo Gennarini, *La Scapigliatura Milanese*, Napoli 1961, S. 5. Weiterführende Studien zur kulturellen Situation im Postrisorgimento bieten Giuseppe Farinelli: *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma 2003; Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism 1890–1915*, Boston 2007; Jørn Moestrup, *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Copenhagen 1966; Guido Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d’opera*, in: *Il melodramma italiano dell’Ottocento, Studi in onore di Massimo Mila*, Torino 1977, S. 567–604.

schen Einigung (1861–1890) eingrenzen lässt und sich im Wesentlichen aus der Erfahrung der nichteingelösten Hoffnungen auf gesellschaftliche und künstlerische Reformen speiste.² Beeinflusst von der französischen *Bohème*³, wandten sich die *Scapigliati* (dt.: Zerzauste, Ungekämmte) zunächst auf literarischem Gebiet, später auch in der Malerei und Musik, gegen das bürgerliche Leben und dessen Konventionen sowie der zunehmende Kommerzialisierung des kulturellen Lebens. Während die *Bohème* eine humoristische Grundhaltung von Beginn an für sich als Mittel zur künstlerischen Selbstdefinition propagierte⁴, ist die *Scapigliatura* bisher wenig auf ihr Verhältnis zum Humor (*umorismo*) untersucht worden. Für die Literatur hat dies zum ersten Mal Sabine Schrader in ihrem 2004 erschienen Artikel über die Formen des Komischen in der Literatur der *Scapigliatura* unternommen.⁵ Eine umfassende Studie, die sich den humoristischen Techniken in den musikalischen Werken der *Scapigliati* widmet, liegt bisher nicht vor. Allein zu Arrigo Boito öffnen die Arbeiten von Costantino Maeder⁶ und Stefanie Strigl⁷ einen Blick für die Dimensionen des Humoristischen. Dabei sind es vor allem die Bühnenwerke der *Scapigliati* zwischen 1870 und 1890, bei denen humoristische Mittel und Techniken Einzug in die ernste Gattung der *opera seria* halten. Die Gründe hierfür sind zum einen in der Offenheit der *Scapigliati* für literarische und musikalische Neuerungen zu suchen, zum anderen auch in der zunehmenden Internationalisierung, die eine Öffnung für kulturelle Einflüsse vor allem aus Frankreich und Deutschland bewirkte sowie einem starken Willen zur Reformierung der Operngattung.

² Vgl. Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma u. Bari 1997, S. 3.

³ Vgl. Farinelli (wie Anm. 1), S. 42. Eugenio Camerini benennt in seiner Rezension des Romans von Cletto Arrighi, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, in: *La Perseveranza* v. 26.1.1862 die Verbindung der Mailänder *Scapigliatura* mit der französischen *Bohème*: „La Bohème ora è svegliata. La Scapigliatura, ch'è la sua riduzione italiana, fu ben ritratta dall'Arrighi“, zit. nach: Farinelli (wie Anm. 1), S. 221.

⁴ Bspw. in Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (1851), der als einer der Gründungsromane der Pariser *Bohème*-Zirkel galt, da hier der Autor auf humorvolle Weise das verarmte, aber von Konventionen und gesellschaftlichen Zwängen freie Leben der drei Künstler Schaunard, Colline und Rudolf beschreibt.

⁵ Sabine Schrader, „L'umorismo è la letteratura dello scetticismo.“ (*Dossi*) – *Humor, Parodie und Absurdes in der Literatur der Scapigliatura*, in: *Avantgarde und Komik*, hg. v. Ludger Scherer u. a., Amsterdam u. New York 2004, S. 37–54.

⁶ Costantino Maeder, *Arrigo Boito und Pirandello: Zur Funktion des Komischen in Boitos Werk*, in: *Die lustige Person auf der Bühne*, ges. Vorträge d. Salzburger Symposions 1993, hg. v. Peter Csobádi, Bd. 1, Salzburg 1994, S. 217–226.

⁷ Stefanie Strigl, *Die musikalische Chiffrierung des Bösen. Eine Untersuchung zum Werk von Arrigo Boito*, Tutzing 2009.

Die vorliegende Studie möchte den Blick auf die musikalischen Werke der *Scapigliatura* erweitern, indem sie den humoristischen Gehalt einiger ausgewählter Werke untersucht. Diese Auswahl kann nur einen kleinen Querschnitt der überaus reichen Opernproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden,⁸ eine ausführliche und tiefgreifende Untersuchung bleibt weiteren Forschungen vorbehalten.

3 Carlo Dossi und seine theoretischen Überlegungen zum Humor

Der Verwendung humoristischer Stilmitteln in den Werken der *Scapigliati* liegen Überlegungen aus dem eigenen Umfeld zugrunde. Wichtige Impulse gingen beispielsweise von Carlo Alberto Pisani Dossi aus, der das Phänomen des *umorismo* zum ersten Mal für die *Scapigliatura* reflektierte. In seinem geplanten literarischen Vorhaben eine *Storia dell'umorismo* zu verfassen,⁹ legte der bekennende *Scapigliato* in den Skizzen und Fragmenten der *Note azzurre*¹⁰, einer Sammlung von Gedanken, Eindrücken, Tagebucheintragungen und Rezensionen, die postum veröffentlicht wurden, den theoretischen Grundstein für die künstlerischen Werke der *Scapigliatura*. „L'umorismo è la letteratura dello scetticismo [dt.: Der Humor ist die Literatur des Skeptizismus]“¹¹ lautet die Hauptthese Dossis, mit der er eine kritische Geisteshaltung als Quelle des Humors beschreibt.¹² Dossis Definition bezieht sich also nicht auf eine private und psychische Einstellung zur Verarbeitung von Konflikten, sondern nimmt von Anfang an eine gesellschaftliche Dimension ein.¹³ Wenn also in der folgenden Ausführung von *umorismo* die Rede ist, soll referenziell Dossis Definition mitbedacht werden.

⁸ Kein Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind Bühnenwerke, die nicht mehr der *Scapigliatura* zugeordnet werden, wie beispielsweise die Spätwerke Verdis, Puccinis Opern und die Bühnenwerke des Verismus, die Humor wiederum anders deuten. Da dies aber ein interessantes und noch zu bearbeitendes Forschungsfeld darstellt, mögen hierzu künftige Untersuchungen die Wissenschaft bereichern.

⁹ Vgl. Schrader (wie Anm. 5), S. 38.

¹⁰ Carlo Dossi, *Note azzurre*, 2 Bde. hg. v. Isella Dante, Milano 1964, online ediert in: *Progetto Manuzio*, http://www.librerliber.it/mediateca/libri/d/dossi/note_azzurre/pdf/note_a_p.pdf (Zugriff vom 20.8.2012).

¹¹ Ebda., Anm. 1198, S. 27. Die Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

¹² Vgl. ebda.

¹³ Vgl. ebda.

Für Dossi sind humoristische Stilmittel gar das prägende Merkmal für die Modernität der literarischen *Scapigliatura*.¹⁴ Auch auf die Frage, wie das Stilmittel des *umorismo* beschaffen sein müsse, gibt er eine prägnante Antwort:

A costituire l'umorismo che è a un tempo satira e insegnamento, l'apparente giulleria deve basare su un fondo della più incrollabile e severa verità. – Il poeta umorista è ai popoli, ciò che i *fous* erano una volta ai re – il dicitore della verità [dt.: Um einen Humor zu entwickeln, der zugleich Satire und Belehrung ist, muss die scheinbare Narretei auf den Grund der unerschütterlichen und ernstesten Wahrheit gelangen. – Der humorvolle Dichter ist dem Volk das, was der *Hofnarr* in früheren Zeiten dem König war – der Verkünder der Wahrheit.].¹⁵

Humor als literarisches Mittel zur Gesellschaftskritik äußert sich Dossi zufolge nicht nur in einer überspitzten, sondern insbesondere in einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung und erhält dadurch eine pädagogische Dimension. Mit dieser Aussage bringt er seine Definition von Humor mit einer der wichtigsten Forderungen der *Scapigliati* zusammen, nämlich dem Ruf nach „onestà [dt.: Wahrhaftigkeit, Ehrlichkeit]“ in allen Bereichen des menschlichen Lebens, vor allem aber im künstlerischen Schaffen.¹⁶ Dies mag widersprüchlich scheinen, denn oberflächlich betrachtet kontrastiert die Forderung nach realistischer, ungeschönter Darstellung mit der Verwendung humoristischer Stilmittel, die die Wirklichkeit verzerren und übertreiben. Doch ist das Zerrbild der Wirklichkeit bis zur Groteske im Grunde nichts anderes als eine Übersteigerung der wirklichkeitsgetreuen Darstellung. Im Erkennen der Übertreibung kann ein Rückschluss auf die kritisierte Wirklichkeit erfolgen. Humor ist nach dieser Definition nicht nur Abbild, sondern zugleich auch Wertung.

¹⁴ Vgl. ebda., Anm. 1255, S. 29.

¹⁵ Ebda., Anm. 1590, S. 34.

¹⁶ Vgl. Cletto Arrighi, *La Scapigliatura e il 6 febbrajo (un dramma in famiglia) romanzo contemporaneo*, Milano 1988, 1. digitale Ausgabe v. 23.4.2008, in: *Progetto Manuzio*, www.liberliber.it, S. 4. Eine ausführliche Darstellung zum Begriff der „onestà“ findet sich bei Sonja-Maria Welsch, *Zwischen Scapigliatura und Verismus. Die Opern Loreley und La Wally von Alfredo Catalani*, Diss. [i. V.]. Das Streben nach einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung öffnet den Blick für das Hässliche und Morbide des menschlichen Daseins. Arrigo Boito hat dafür den Begriff des Dualismus geprägt, vgl. ders., *Tutti gli Scritti*, hg. v. Piero Nardi, Verona 1942, S. 1086; Strigl (wie Anm. 8), v. a. Kap. „Dualismus in drei Welten“, ebda., S. 178–180 und „Die Idee des Dualismus“, ebda., S. 358–360. Die *Scapigliatura* versuchte mit Hilfe zweier unterschiedlicher Verfahren die psychischen Zustände, die in die Nähe des Hässlichen und Morbiden führen künstlerisch umzusetzen: Zum einen durch Phantastik in Kombination mit der Schwarzen Romantik, zum anderen in Form humoristischer Stilmittel wie der Groteske, Parodie und Satire. Während sich die Phantastik und Schwarze Romantik in vielerlei Hinsicht als Sackgasse erwies, öffneten die humoristischen Stilmittel den Weg zum Verismus.

Für die Gattung der Oper ist zudem wichtig, dass Dossis Humor-Konzept eine Verbindung zwischen Komödie und Tragödie vorsieht, da seiner Meinung nach das Komische eine tragische Seite habe und im Tragischen komische Elemente enthalten sein können.¹⁷ Damit wird der eingangs formulierte Gegensatz zwischen dem ernsten Bühnengenre und der Verwendung humoristischer Mittel aufgehoben. Bezieht man die Forderung der *Scapigliatura* nach *onestà* in das Konzept einer Verbindung von Komödie und Tragödie mit ein, so ist sogar zu vermuten, dass gerade die Verwendung von humoristischen Stilmitteln den tragischen Aussagegehalt eines Bühnenwerkes und die inhärente Kritik zusätzlich unterstreichen und verstärken könnte.

4 Eine Parodie auf die italienische Oper: Ghislanzoni's Satire *L'arte di far libretti*

Wie sehr gerade im Bereich der italienischen Oper mit humoristischen Mitteln eine Reflexion über eine Modernisierung der Gattung durch die *Scapigliati* stattfand, zeigt die kleine satirische Abhandlung des Librettisten Antonio Ghislanzoni mit dem Titel *L'arte di far libretti* (dt.: Wie macht man eine italienische Oper?)¹⁸. Der 1824 in Lecco geborene Librettist wurde vor allem durch seine Arbeit für Verdis Oper *Aida* berühmt.¹⁹ Weniger bekannt ist, dass Ghislanzoni, selbst in jungen Jahren als Opernsänger aktiv, zu einem der wichtigsten Librettisten für eine ganze Generation von Opernkomponisten zwischen 1850 und 1890 wurde. Sein Œuvre umfasst über 70 Libretti²⁰, von denen viele für namhafte zeitgenössische Komponisten wie Giovanni Bottesini, Enrico Petrella, Carlo Gomez, Amilcare Ponchielli und Alfredo Catalani verfasst wurden. Als Essayist und Musikkritiker gehörte er zu den führen-

¹⁷ Dossi spitzt seine Ausführungen in dem folgenden Satz zu: „*L'umorismo è la fusione della tragedia colla comedia.*“ und legt die Gleichzeitigkeit von komödiantischen und tragischen Aspekten der Definition von Humor zugrunde, vgl. ders. (wie Anm. 10), Anm. 3014, S. 113, ebenso Schrader (wie Anm. 5), S. 39.

¹⁸ Antonio Ghislanzoni, *L'arte di far libretti. Wie macht man eine italienische Oper? (italienisch/deutsch)*, hg. v. Anselm Gerhard (dt. Übers. v. Lea Hinden u. Anselm Gerhard), Bern 2006.

¹⁹ Ghislanzoni arbeitete zweimal mit Verdi zusammen, zunächst für die Revision der Oper *La forza del destino* (1868) und später für das Libretto zu *Aida* (1870/71), vgl. Angelo Zappa, *Antonio Ghislanzoni. Mostra documentale (1824–1863). Bibliografia Ghislanzoniiana*, Lecco 1964, S. 27. Vgl. ebenfalls Gerhard (wie Anm. 18), S. 145 [Nachwort].

²⁰ Mario Morini spricht sogar von 85 Libretti zuzüglich der unveröffentlichten Textbücher für Ballette und Operetten, vgl. ders.: *Nel centenario della morte: Antonio Ghislanzoni tra musica e poesia*, in: *L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*, Atti del Convegno di studio svoltosi a Milano, a Lecco, a Caprino Bergamasco nell'autunno 1993, Lecco 1995, S. 7–12, hier: S. 11.

den Mitgliedern der Mailänder *Scapigliatura* und erhob die Zeitschriften *L'uomo di pietra* (1856) und *Rivista minima* (1865), deren Mitbegründer er war, zu den wichtigsten Propagandainstrumenten dieser Künstlerbewegung.²¹ Darüber hinaus war Ghislanzoni zeitweise Redakteur der *Gazzetta Musicale di Milano*, die vom Notenverleger Ricordi herausgegeben wurde²² und zu einer der einflussreichsten zeitgenössischen Publikationsorgane des musikalischen Lebens in Mailand avancierte. Von seinen literarischen Werken hat besonders der Roman *Gli artisti da teatro* (1857–60) Bekanntheit erlangt.²³ Zugleich verfasste Ghislanzoni viele humoristische Schriften, Parodien, Satiren und literarische Karikaturen²⁴, die bekanntesten darunter sind die *Capricci letterari*²⁵ (1870), das *Libro allegro*²⁶ (1878) und eine Sammlung mit dem Titel *Varietà umoristiche*²⁷ (1871). Auch die *L'arte di far libretti* (1871) zählt zu seinen humoristischen Schriften. Sie wird ergänzt durch den kurzen Essay *Poetica ad uso dei librettisti*²⁸, ebenfalls eine Parodie auf die Kunst des Librettoschreibens.

L'arte di far libretti ist in Form eines Opernlibrettos, bestehend aus drei Akten, verfasst und beschreibt Klischees und Schemata der zeitgenössischen Opernproduktion. Die humoristische Anlage fällt schon auf der ersten Seite der Schrift ins Auge. Bevor sich der Vorhang hebt, werden die Charaktere der Oper beschrieben. Das klassische Dreigestirn Bariton–Sopran–Tenor zeigt den Klischees der Stimmfächer entsprechende Charaktereigenschaften. Dabei wird auf eine Individualisierung durch Namen und Titel verzichtet; es genügt die Angabe des Stimmfaches um zu zeigen, dass die Selbstdarstellung der Sänger im Grunde über der Interpretation einer

²¹ Vgl. Anselm Gerhard, Art. *Antonio Ghislanzoni*, in: *MGG*, Personenteil 7, Kassel 2002, Sp. 877–879, hier: Sp. 877. Die Zeitschrift *L'uomo di pietra* definierte sich selbst als „*letterario, umoristico, con caricature*“ und erschien wöchentlich seit 1856, vgl. Arturo Colombo, *Antonio Ghislanzoni: una voce nel giornalismo milanese*, in: *L'operosa dimensione* (wie Anm. 20), S. 37.

²² Vgl. Morini (wie Anm. 20), S. 8. Ghislanzoni gab die Redaktion der *Gazzetta musicale di Milano* 1869 an Salvatore Farina, ebenfalls ein aktives Mitglied der *Scapigliatura* ab, vgl. ebda., S. 11.

²³ Vgl. Gerhard (wie Anm. 21), Sp. 879.

²⁴ Eine humorvolle Sichtweise über sich selbst und seine Werke zeichnete Ghislanzoni auch über die rein schriftstellerische Arbeit hinaus aus. So schrieb er beispielsweise im Vorwort zu *La contessa di Karolystria*: „*Io sono un vecchio matto [...] appartengo alla scapigliatura incorreggibile [...]; faccio della prosa per far ridere i buontemponi [...]; fabbrico dei versi per far disperare i maestri [...]; recito da caratterista, e qualche volta da buffo*“, ders.: *Lettera-prefazione a La contessa di Karolystria. Storia tragicomica*, Milano 1893, S. 6–8, zit. nach: Colombo (wie Anm. 21), S. 38.

²⁵ Antonio Ghislanzoni, *Capricci letterari*, Bergamo 1886.

²⁶ Ders., *Libro allegro*, Milano 1878.

²⁷ Ders., *Varietà umoristiche. Volume unico*, Milano 1871.

²⁸ Ders., *Poetica ad uso dei librettisti* (italienisch/deutsch), in: Gerhard (wie Anm. 18), S. 122–131. Die Schrift wurde zweimal publiziert, in der *Gazzetta musicale di Firenze* 2/1854–55, S. 157–158 und in *L'armonia* 4/1859, S. 230, der Literaturhinweis ist Gerhard (wie Anm. 18), S. 122¹ entnommen.

Rolle stand. Wenn der Bariton als „*tiranno di un paese qualunque* [dt.: Tyrann aus irgendetwem Land]“²⁹ und der erste Sopran, die „Primadonna“ einer jeden Oper, als „*donna di carattere indipendente e sogetta a frequenti deliqui* [dt.: Persönlichkeit mit unabhängigem Charakter, zu häufigen Ohnmachten neigend]“³⁰ bezeichnet werden, wird sofort deutlich, dass hier eine satirische Botschaft vorliegt. Die Liste der *personaggi* beschreibt nicht nur die Rollencharaktere, sondern auch die mit dem Stimmfach assoziierten Allüren der Sänger. Auch der Handlungsverlauf spiegelt die Konventionen der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts wider. Der implizierte Konflikt, die Liebe zwischen Sopran und Tenor, die aufgrund der ehelichen Bindung von Sopran und Bariton als Ehebruch sanktioniert bleibt, wird durch Intrigen und standardisierte Handlungen (wie Verrat, Mord und Vergebung) zur finalen Katastrophe vorangetrieben. Die Sänger, denen der Inhalt der Oper im Gegensatz zum Publikum bereits bekannt ist, scherzen darüber. So singt der Tenor („*fissando il lampadario con occhi appassionati* [dt.: mit leidenschaftlichem Blick den Kronleuchter anstarrend]“):

Non iscordar, bell' angelo,	Vergiss nicht, schöner Engel,
Che prima donna sei;	Dass du die Primadonna bist;
Poiché il libretto è serio	Und weil das Libretto tragisch ist,
Morir con me tu dei [...]. ³¹	Musst du mit mir zusammen sterben [...].

Den Betrug durch seine Gemahlin und den Tenor erkennend, empört sich der Bariton und muss sich doch strikt an das „Opernprotokoll“ des Melodramas halten:

Oh furore! e non mi è dato	Oh welche Wut! Und es ist mir nicht gegeben,
Punir tosto il reo misfatto!	Sogleich diese gewissenlose Untat zu bestrafen!
Ma vi aspetto all'ultimo atto	Aber ich erwarte Euch im letzten Akt,
Dove tutti ha da morir. ³²	In dem alle sterben müssen.

Schließlich nimmt das dramatische Ende im letzten Akt seinen Lauf und wird wie folgt konterkariert:

²⁹ Ders., *L'arte di far libretti*, S. 6f. Diese und die übrigen deutschen Übersetzungen zu Ghislanzonis *L'arte di far libretti* wurden von Lea Hinden und Anselm Gerhard angefertigt und sind der zweisprachigen Ausgabe entnommen.

³⁰ Ebda.

³¹ Ebda., 30f.

³² Ebda., S. 36f.

Primadonna, con voce morente

Tenore... ascoltami... questo duetto
 Pur troppo è l'ultimo
 che insiem cantiam...
 Con due magnifiche
 note di petto
 Si avverta il pubblico
 che noi moriam...³³

Primadonna, mit sterbender Stimme

Tenor...hör mir zu...dieses Duett
 Ist leider das letzte,
 welches wir gemeinsam singen...
 Mit zwei wunderschönen
 hohen Brusttönen
 Sei das Publikum darauf hingewiesen,
 dass wir sterben...

Nach einigen Versuchen die Gesangskünste mit einer besonders langen Fermate auf dem hohen *c* zu krönen, verabschieden sich Sopran und Tenor als „Helden“ der Oper. Und wer bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht sicher über den satirischen Gehalt des Libretto ist, der wird jetzt von der Regieanweisung aufgeklärt: „*Il siparo cala lentamente, in guisa che gli spettatori possano vedere i due morti levarsi in piedi e correre rallegramente fra le quinte.* [dt.: Der Vorhang fällt langsam, so dass die Zuschauer sehen können, wie die beiden Toten aufstehen und fröhlich hinter die Kulissen laufen.]“³⁴

Nicht nur der standardisierte Inhalt und die Personenkonstellationen werden karikiert. Auch die Musik, oder zumindest die geplante musikalische Anlage, ist Gegenstand der Satire. Zunächst erhält jeder Sänger seine traditionellen Einlagen. Der Chor eröffnet die Oper:

Al cominciar dell'opera
 Siccome è nostra usanza,
 una preghiera o un brindisi [...].³⁵

Am Anfang der Oper, singen wir in der
 Ferne, weil es bei uns Brauch ist
 Ein Gebet oder einen Trinkspruch.

Doch schon bald werden die Rollenverhältnisse in der musikalischen Verteilung der Arien deutlich. Den Tenor beschäftigt nur eines: Sich und seine Gesangsqualitäten möglichst gut dem Publikum zu vermitteln:

Altra ragion qui non mi trasse –
 e certo venuto non sarei,
 se il maestro, cedendo
 ai voti miei,
 la cavatina non mi
 avesse scritto [...].³⁶

Kein anderer Grund hat mich hierher gezogen –
 und gewiss wäre ich nicht gekommen, wenn der
 Komponist sich nicht
 meinen Wünschen gefügt,
 und mir die Cavatine
 geschrieben hätte [...].

³³ Ebda., S. 112f.

³⁴ Ebda., S. 114f.

³⁵ Ebda., S. 10f.

³⁶ Ebda., S. 14f.

In seiner übersteigerten Hybris ruft er wenig später aus voller Kehle:

Nuovi prodigi il pubblico dalla mia gola aspetta...	Neue Wunder erwartet das Publikum Von meiner Gurgel...
Ei vuol la cabaletta...	Es will die Cabaletta...
la cabaletta avrà.	Die Cabaletta soll es haben.
E griderò sì forte:	Und ich werde so laut
Guerra, sterminio e morte!	'Krieg, Vernichtung und Tod!' schreien,
Che di mie note al turbine	Dass der Wirbel meiner Noten
La vólta crollerà. ³⁷	Die Decke zum Einsturz bringen wird.

Die Gier des Publikums nach immer neuen Gesangskunststücken beschreibt auch die 5. Szene im ersten Akt, bei der zum ersten Mal Sopran, Tenor und Bariton aufeinander treffen und die Kontrahenten sich, da ihnen der Kampf mit Waffen bis zum letzten Akt untersagt ist, stattdessen einen Wettstreit um die Spitzentöne liefern.

Baritono:

Fino all'ultimo quartetto
Voi vivete, o scellerati,
Maledetti, disperati,
Rintronati – dal mio Sol! /

Bariton:

Bis zum letzten Quartett
Werdet ihr leben, ihr Verbrecher
Ihr Verfluchten, Ihr Trostlosen,
Betäubt – von meinem hohen G!

Tenore, col massimo furore:

Suscitare un grande effetto
Speri invan colla tua nota...
Perchè il pubblico si scuota
Ci vuol proprio un si bemoll.

Tenor, mit größter Wut:

Du versuchst vergebens, mit Deiner Note
Eine große Wirkung zu erzeugen...
Um das Publikum zu erschüttern
Braucht es aber ein hohes B.

Primadonna, strappandosi i capelli:

Urliam tutti e avrem l'effetto...
Par che il pubblico si scuota... [...]
Arrestiamoci sulla nota...
Calca... sforza il si bemol [...].³⁸

Primadonna, sich die Haare raufend:

Schreien wir alle, und so haben wir Erfolg...
Es scheint, dass das Publikum erschüttert ist... [...]
Verweilen wir auf der Note...
Betone... erzwingt das hohe B [...].

Noch weitaus mehr Beispiele ließen sich anfügen, da nahezu alle Merkmale der Oper, so auch die Bühnenbilder, Kostüme und das Orchester sowie natürlich die Gattung des Melodrams selbst überspitzt gezeichnet und damit karikiert werden. Kritisiert wird die stereotype Produktion mit ihren immer gleichen Gesangstypen, den Choristen, Orchester und Bühnenbildern. Ebenso wird die Schablone der

³⁷ Ebda., S. 18f.

³⁸ Ebda., S. 42f.

Handlung konterkariert, indem sie die typischen Themen von Liebe, Rache, Kampf und die Facetten des menschlichen Gefühls immer auf ähnliche Weise wiederholt. Schon der Titel *L'arte di far libretti* ist ironisch: die Kunst des Librettoschreibens, wie ein Kochrezept konzipiert, degradiert zu einer Art Gebrauchsanweisung, die Oper gleicht einer Plattitüde und wird zum Gegenteil von Kunst. Die Kritik trifft das Herzstück, nämlich die Operngattung selbst. Durch Abflachung und Massenproduktion nach dem immer gleichen Schema und Publikumsgeschmack wird sie zu ihrer eigenen Karikatur.

Mit seiner Satire zielt Ghislanzoni auf die zeitgenössische italienische Oper und auf sein eigenes Gewerbe als Librettist³⁹, welche nicht mehr ihrer ursprünglichen Funktion als Medium für Gesellschaftskritik folgten, sondern zu einem Signum des Konformismus geworden waren. Damit trifft Ghislanzoni das Hauptproblem der italienischen Opernproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die noch zu Rossinis, Bellinis und Donizettis Zeiten deklarierte Hochphase der italienischen Oper und des Belcanto wurde zunehmend als starre Hülle empfunden, die Opernkompositionen verkamen immer mehr von individuellen Meisterwerken zu stereotypen Produktionen, die ausschließlich den Publikumsgeschmack bedienten. So sah sich gerade die junge Komponistengeneration in den Jahren nach der italienischen Einigung vor der schwierigen Aufgabe, die italienische Oper neu zu beleben.⁴⁰

5 Die Verbindung des Komödiantischen mit dem Dämonischen: *Boitos Mefistofele*

Viele *Scapigliati* verharrten jedoch nicht ausschließlich in ironischer Kritik, sondern setzten sich mit der Reform der Oper künstlerisch auseinander. Dass dies ebenfalls mit Hilfe humoristischer Techniken geschah, zeigt das Beispiel von Arrigo Boito, der Carlo Dossis zu Beginn genannte Forderung, jeder Fortschritt in der Kunst sei ein

³⁹ Vgl. Angelo Zappa, *Antonio Ghislanzoni. Mostra documentale (1824–1863). Bibliografia Ghislanzoni*, Lecco 1964, S. 29.

⁴⁰ Vgl. Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart 1999, S. 6. Zum Begriff der "italienischen Opernkrise" vgl. Guido Salvetti, *Da Elda a Loreley: contraddizioni di un percorso*, in: *Le opere teatrali di Alfredo Catalani*, Lucca 1994, S. 83–95, hier S. 83. Siehe ebenfalls den Hinweis Salvettis auf seine Studie *La nascita del Novecento*, in: *Storia della Musica*, hg. v. Società Italiana di Musicologia, Torino 1991, darin v. a. die Kapitel *La cultura italiana nella crisi del periodo crispino* und *La vita musicale*, ebda.. S. 83¹. Eine ausführliche Darstellung zur Situation der italienischen Oper in der 2. Hälfte des 19. Jh.s versucht Sonja-Maria Welsch, *Zwischen Scapigliatura und Verismus. Die Opern Loreley und La Wally von Alfredo Catalani*, insbes. das Kapitel *Vom Risorgimento zur Scapigliatura. Zur Situation der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* [Diss. i. V.].

Bruch mit der Tradition und Humor ein Mittel zur Anklage bestehender Konventionen, umzusetzen verstand.

Mit seiner Oper *Mefistofele* schuf er in Personalunion von Dichter und Musiker ein Bühnenwerk, welches ganz im Zeichen des Reformkurses der *Scapigliati* stand und bis heute einzigartig in der italienischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts bleibt. Geboren wurde Boito 1842 in Padua und genoss schon als Kind eine umfangreiche musikalische Ausbildung.⁴¹ Bereits während seiner Studienzeit am Mailänder Konservatorium festigten sich Boitos Pläne zu einer Oper über den Faust-Stoff.⁴² Nach einem Aufenthalt in Paris schloss er sich der *Scapigliatura* an⁴³, die zunächst Ausgangspunkt für seine Kunstauffassung wurde.⁴⁴ Doch sollte die Umsetzung der Opernpläne noch einige Jahre beanspruchen. Schließlich ging Boitos erste Oper zur *stagione di carnevale* am 5. März 1868 an der Mailänder Scala in die Premiere.⁴⁵ Die Reaktionen des Mailänder Publikums waren jedoch vernichtend, die Oper wurde zu einem Misserfolg und musste schon nach drei Vorstellungen abgesetzt werden.⁴⁶ Erst sieben Jahre später erlebte Boitos *Mefistofele* nach tiefgreifenden Umarbeitungen eine Rehabilitation am Teatro Comunale in Bologna.⁴⁷

Als Reformoper angelegt wird schon das Libretto als eigenständige Textgattung mit vielen metrischen und formalen Neuerungen aufgewertet⁴⁸, während die Musik eine stärkere Wort-Ton-Beziehung eingeht, oft unter Abkehr vom traditionellen Belcanto. Dass Boito sich später von der *Scapigliatura* distanzierte, wird teilweise auf die negative Rezeption der Oper beim Mailänder Publikum zurückgeführt.⁴⁹ Die Neuerungen, mit denen er eine Reform der Oper vorantreiben wollte, blieben jedoch bestehen und machen das Werk bis heute zu einem Paradebeispiel für das fortschrittliche Denken der *Scapigliatura*.

⁴¹ Vgl. Emerico Giachery, *Arrigo Boito*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 11, Roma 1969, S. 230. Er wurde u. a. bei Alberto Mazzucato in Komposition unterrichtet, der seinerzeit als einer der führenden italienischen Dirigenten galt, ebda. S. 230.

⁴² Vgl. Arnold Jacobshagen, Art. *Arrigo Boito*, in: *MGG* Personenteil 3, Kassel u.a. 2000, Sp. 281–287, hier: Sp. 281.

⁴³ Ebda.

⁴⁴ Vgl. Strigl (wie Anm. 7), S. 20.

⁴⁵ Vgl. ebda., S. 50.

⁴⁶ Vgl. ebda.

⁴⁷ Vgl. Jacobshagen (wie Anm. 42), Sp. 283.

⁴⁸ Vgl. Strigl (wie Anm. 7), S. 34.

⁴⁹ Vgl. ebda., S. 21. Weitere Merkmale für eine zunehmend distanzierte Haltung zur *Scapigliatura* sieht die Autorin ebenfalls im Rückgang der journalistischen Aktivität und der Nutzung des Pseudonyms Tobia Gorrio als Verschleierung seiner schriftstellerischen Aktivität, ebda., S. 21.

Wie eng die Verknüpfung zwischen Traditionsbruch und Verwendung humoristischer Techniken sein kann, zeigt die Interpretation der Hauptfigur Mefistofele, die im Libretto, welches mit einigen Änderungen auf die Vorlage von Goethe zurückgeht, als wahrhaft schillernde Person dargestellt wird. Als „*Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft*“⁵⁰, wie es bei Goethe heißt, vereint Mefistofele zugleich teuflische und menschliche Eigenschaften. Boito charakterisiert seine Figur als „*personificazione del male* [dt.: Personifikation des Bösen]“⁵¹. Doch auch das Böse wollend, trägt er durch sein Unvermögen zur *lieto fine* der Oper bei.⁵² Sich selbst den unbeabsichtigten Wendungen bewusst werdend, bestimmt Mefistofele unterschwellig eine Wut, eine „*rabbia soffocata* [dt.: unterdrückte Wut]“⁵³, die, wie es wörtlich heißt „*si palesa in sarcasmi, in sogghigni, sotto una apparenza di freddezza glaciale e d'indifferenza. L'ironia è il fondo del suo carattere* [dt.: sie offenbart sich im Sarkasmus, grinsend, unter einer Erscheinung aus eisiger Kälte und Gleichgültigkeit. Ironie ist der Grund seines Charakters.]“⁵⁴. Das Dämonische seines Charakters ist grotesk, bizarr und vulgär. In Mefistofeles Bemühen um das Böse und seinen Versuchen, die Seele Faustens zu rauben und Unheil über die Schicksale von Faust und Margarete und den sie umgebende Menschen zu bringen, welches ihm letztlich aber misslingt, wirkt er häufig sogar lächerlich. Boito charakterisiert ihn daher als „*misto di cavaliere e di demonio: anche un po' servile, come un gentiluomo di razza equivoca* [dt.: eine Mischung aus Kavalier und Teufel: auch ein wenig unterwürfig, wie ein Edelmann von etwas zwielichtigem Schlag]“⁵⁵. Die gesamte Bandbreite dieser vielschichtigen Figur wird in der berühmten Arie des Mefistofeles im I. Akt, der sogenannten *Canzone del fischio*, deutlich. In Fausts Studierzimmer offenbart sich Mefistofele zum ersten Mal mit den Worten:

Son lo spirito che nega	Ich bin der Geist, der stets verneint,
Sempre, tutto; l'astro, il fior.	den Stern, die Blume.
Il mio ghigno e la mia bega	Mit meinem Grinsen und Gezänk,
Turban gli ozi al Créator.	Störe ich die Muße des Schöpfers.

⁵⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, München 1962, Bd. 9, S. 43, Z. 1337f. S.a. Strigl (wie Anm. 7), S. 85¹⁷⁶.

⁵¹ Vgl. Arrigo Boito, *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele*, Milano [1881? publiziert], zit. nach: William Ashbrook u. a., *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano 1998, S. 37. Diese und die übrigen deutschen Übersetzungen zu Boitos *Mefistofele* wurden von der Verfasserin angefertigt.

⁵² Vgl. ebda., S. 37. Boitos Oper ist ein Zusammenschluss von Goethes erstem und zweitem Teil der Faust-Tragödie.

⁵³ Ebda., S. 37.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ Ebda.

Voglio il Nulla e del Creator La ruina universal. E l'atmosfera mia vital Ciò che chiamasi peccato, Morte e Mal!	Das Nichts will ich und des Schöpfers universalen Ruin. Dies ist die Atmosphäre, die mich lebendig macht, Jene, die man Sünde nennt, den Tod und das Böse!
Rido e avvento – questa sillaba: “No.” Struggo, tento, Ruggo, sibilo. “No.” Mordo, invischio, Fischio! Fischio! Fischio! <i>(fischia violentemente colle dita fra le labbra).⁵⁶</i>	Ich lache und schleudere heraus – diese Silbe: „Nein.“ Ich zersetze, verführe Vernichte, pfeife. „Nein.“ Ich quäle, spinne meine Intrigen, Pfeife! Pfeife! Pfeife! <i>(Mefistofeles pfeift extrem laut mit den Fingern zwischen den Lippen).</i>

Die musikalische Ausgestaltung eröffnet über die Textaussage hinausgehend eine zusätzliche interpretatorische Dimension. Auf den ersten Blick liegt ein einfaches Strophenlied vor, bei dem sich beide Strophen mit dem Refrain abwechseln. Die Strophen sind in Achtsilbern (*ottonari*) gehalten mit abwechselnd harten und weichen Versendungen.⁵⁷ Nur der jeweils letzte Vers der Strophen fällt aus der Reihe, da durch die für Mefistofele so charakteristischen Worte „*Morte e Mal* [dt.: den Tod und das Böse]“ und „*Distruzion[e]* [dt.: Vernichtung, Zerstörung]“ die Silbenmenge vergrößert wird.⁵⁸ Die Unterbrechung des regelmäßigen Versmaßes setzt sich im Refrain fort und bewirkt somit eine besondere Betonung des Wortes „*No!*“.

Die musikalische Umsetzung unterstreicht die Textaussage und interpretiert diese darüber hinaus im Sinne des dämonisch-spöttisch-ironischen Charakters Mefistofeles. Die Strophenform des Librettos wird in der Komposition beibehalten, wobei die Strophen jeweils in zwei Abschnitte untergliedert werden. Nach einer 5-taktigen Orchestereinleitung im $6/8$ -Takt, „*allegro focoso con brio*“ in *f*-Moll, beginnt Mefistofele zunächst rezitativisch mit chromatischen Abwärtsskalen (T. 6–15), die unisono vom Orchester begleitet werden.⁵⁹ Durch den Rhythmus einer übergebundenen Viertelnote mit anschließender Repetition in Sechzehntelnoten gewinnt der Zuhörer den Eindruck, als ob sich ein Rad zu drehen beginne. Die zweite Wiederholung, um

⁵⁶ Arrigo Boito, *Mefistofele. Il libretto*, Milano 1881, zit. nach: Ashbrook (wie Anm. 51), S.16.

⁵⁷ Vgl. Strigl (wie Anm. 7), S. 89.

⁵⁸ Vgl. ebda., S. 90.

⁵⁹ Arrigo Boito, *Mefistofele*, KLA. Ricordi: Milano 1962, S. 94. Die folgende Analyse sowie der abgedruckte Notenauszug beziehen sich auf die hier angegebene Notenausgabe, S. 94–100.

einen Sekundschrift erhöht, verstärkt den Höreffekt eines anrollenden Rades oder Steines. Eine dritte Wiederholung der chromatischen Abwärtslinie, ebenfalls im Sekundabstand zu den vorigen, wird allerdings nicht zu Ende geführt, sondern mündet in einen „*Allegro sostenuto*“-Teil im $\frac{2}{8}$ -Takt. Die vorausgehende Abwärtsbewegung kehrt sich nun in eine Aufwärtsbewegung um (so z. B. die 16^{tel}-Aufakte zu T. 16 u. 18). Der abrupte Wechsel wirkt dadurch wie eine Richtungsänderung in der Drehbewegung und erhält durch den Wechsel des ungeraden $\frac{6}{8}$ -Taktes in einen geraden $\frac{2}{8}$ -Takt zusätzlich eine Beschleunigung. Der schräge, beinahe verzerrte Charakter wird durch die Tonart *b*-Moll verstärkt, welche im weiteren Verlauf das Vorrücken in tiefere Bereiche der *B*-Tonarten öffnet.

Die Linie der Gesangsstimme ist von einfachem, fast volksliedhaftem Charakter. Als störendes Element wirken jedoch die beinahe atemlos klingenden Wiederholungen im staccato und die Pausen, welche den Gesangsfluss unterbrechen.⁶⁰ Dieser Bruch mit dem Belcanto wird besonders deutlich im Refrain. Durch staccato-Repetition von $\frac{1}{16}$ -Noten auf den Worten „*Rido*“ und „*Struggo*“ wird Mefistofeles dämonisches Lachen nachgeahmt. Das Insistieren auf den Vokalen „i“ und „u“, in hoher Lage gesangstechnisch eher ungünstig, unterstützt den Effekt lautmalerisch.⁶¹ Die zentrale Aussage des Geistes, der stets verneint, ist das Wort „No“. Überraschend isoliert nach den staccato-Repetitionen in *Ges*-Dur steht die Silbe plötzlich von Fermaten umgeben auf einem Sextakkord in *C*-Dur. Die ewige Drehbewegung wird unterbrochen und kommt für einen Moment in der Negation zum Stillstand. Der nachfolgende Einsatz im *Fortissimo* wirkt wie eine musikalische Darstellung der destruktiven Macht des Mefistofele, die durch die höher werdende Stimmlage immer weiter bis zu den chromatisch aufsteigenden Pfiffen gesteigert wird, die, als Gegensatz zu den Abwärtsskalen zu Beginn, im langgezogenen Pfeifton, einem fast schon veristischen Element⁶², enden.

⁶⁰ Vgl. Strigl (wie Anm. 7), S. 91.

⁶¹ Vgl. ebda., S. 94.

⁶² Vgl. ebda., S. 95.

Più mosso con fuoco 438 *rall.*

M - zion! Ri - doe av - vento questa sil - la - ba: "No,,

Più mosso con fuoco 438 *rall.*

ff *p*

a tempo *rall. ripigliando con forza*

M - Strug - go tento, ruggo, si - bi - lo. "No,, Mor - do, in -

ff a tempo *rall.* *f a tempo*

accel.

M - vi - schio, struggo, tento, ruggo, si - bi - lo, fi - schio! fi - schio!

accel.

cresc.

(fischia violentemente colle dita fra le labbra)

M - fi - schio! fi - schio! fi - schio! Eh!

ff *fff*

Notenbeispiel 1: A. Boito, Mefistofele. Canzone del fischio (Ausschnitt)

In der *Canzone del Fischio* bewirkt das Pfeifen des Mefistofele über die traditionelle Darstellung des Satanischen und Dämonischen hinaus die Ironisierung des Bösen.⁶³ Mefistofele kann aufgrund seines Pfeifens nicht ernst genommen werden, seine teuf-

⁶³ Vgl. ebda., S. 350.

lische Seite wird geradezu karikiert. Die dem Pfeifen des Mefistofele inhärente Gesellschaftskritik wurde in einschlägigen Untersuchungen unterschiedlich interpretiert. Stephanie Strigl hat darauf hingewiesen, dass im Pfeifen eine Überlegenheit des Komponisten über das Publikum steckt, welcher diesem durch das Sich-Lustig-Machen einen Spiegel vorhält.⁶⁴ Man könnte das Pfeifen aber auch als volkstümliches Element⁶⁵ interpretieren als Gegensatz zum elitären Publikum, welches das Charakteristikum des Banalen und Vulgären in der Figur des Mefistofele unterstreichen würde.

Nicht nur Mefistofele hat durch sein dämonisches Lachen an der „*ruina universalis*“⁶⁶ Anteil. Weitere Beispiele für die Verbindung zwischen dämonischen und komischen Elementen lassen sich in Boitos Oper im *Scherzo instrumentale* des I. Aktes, der *Ballata del mondo* in der *Notte di Saba* im II. Akt, in der die Hexen in ihrem Chor „*Ridiamo! Ridiamo! Che il mondo è caduto* [dt.: Wir lachen! Wir lachen! Weil die Welt in Scherben liegt]“ eben jenes Element des dämonischen Lachens als Reaktion auf die Zerstörung aufgreifen.

6 Auf dem Weg zum Verismus. Ironie, Satire und Burleske in Catalanis Oper *La Wally*

Eine subtile Anwendung humoristischer Mittel findet sich auch in einem Opernwerk, welches den Übergang zwischen den von der *Scapigliatura* beeinflussten Werken und dem Verismus markiert. Die Oper *La Wally* aus dem Jahre 1892 ist das letzte Bühnenwerk des jung verstorbenen Komponisten Alfredo Catalani, der im toskanischen Lucca 1854 geboren wurde und in Mailand den Großteil seines Lebens verbrachte. Darin lässt er die im Ausklingen begriffenen Ideen der *Scapigliatura* noch einmal aufleben und schafft zugleich den Übergang zum Verismus. Dies wird nicht nur in der versteckten Gesellschaftskritik, sondern auch in einer neuen kompositorischen Ausgestaltung der Oper sichtbar, in der humoristische Stilmittel eine funktionale Rolle spielen. Dabei passt sich der Humor in das folkloristische Gewand der Oper beinahe nahtlos ein und wird Teil der *couleur locale*.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. ebda., S. 97f.

⁶⁵ Gemeint ist nicht nur die Banalisierung des Pfeifens, mit der sie heute assoziiert und praktiziert wird, sondern auch die Tradition in ländlichen Gegenden sich mit Pfiffen („*fischi*“) und Rufen („*gridi*“) verständlich zu machen.

⁶⁶ Boito (wie Anm. 51), S.16.

⁶⁷ Zur *Couleur locale* in der Oper *La Wally* siehe auch Sonja-Maria Welsch, *Zwischen Scapigliatura und Verismus. Die Opern Loreley und La Wally von Alfredo Catalani*, [Diss. i. V.].

Basierend auf dem Heimatroman *Die Geierwally*⁶⁸ von Wilhelmine von Hillern steht in der Oper die Geschichte der mutigen und unangepassten Gutsherrentochter Wally im Mittelpunkt, die sich in Giuseppe Hagenbach verliebt und dafür den Verstoß aus dem elterlichen Heim in Kauf nimmt. In der kalten, eisbedeckten Gebirgswelt der Tiroler Alpen versucht Wally den gesellschaftlichen Konventionen zu entgehen, wird jedoch von ihrem Schicksal eingeholt und stirbt zusammen mit Giuseppe bei einem Lawinenunglück. Die tragische Handlung bestimmt die Verwendung der humoristischen Mittel, die beinahe ausschließlich eingesetzt werden um den Spott und die Ironie, die den Intrigen zugrunde liegen darzustellen und ist somit fast immer negativ konnotiert.

Eine der wichtigsten Techniken in *La Wally* ist die musikalische Darstellung des höhnischen, ironischen oder sarkastischen Lachens, welches auch hier, ähnlich dem närrisch-bösen Treiben in Boitos *Mefistofele*, die Bosheit und Hinterlist der agierenden Figuren ausdrückt. Catalani nutzt zur musikalischen Darstellung ein kurzes, eingängiges Motiv, welches leitmotivartig bei verschiedenen Personen in unterschiedlichen Situationen eingesetzt wird. Das Motiv besteht aus einer Repetition von drei Sechzehntelnoten, die mit einer nachfolgenden Viertel- oder Achtelnote verbunden werden.⁶⁹

⁶⁸ Wilhelmine von Hillern, *Die Geierwally. Eine Geschichte aus den Tiroler Alpen*, Berlin 51883.

⁶⁹ Vgl. Alfredo Catalani, *La Wally. Drama in quattro atti, di Luigi Illica (dal romanzo "Die Geierwally" di W. de Hillern), musica di Alfredo Catalani*. Orchesterpartitur, Milano 1942, S. 74, bspw. T. 7 nach Z. V oder S. 75, T. 8 nach Z. Z im I. Akt, als Stromminger und Hagenbach in Streit geraten und der Jüngere den Älteren mit seinem Sarkasmus provoziert. Dieser Ausschnitt ist als Notenbeispiel angefügt, entnommen aus ders., *La Wally. Drama in quattro atti, di Luigi Illica (dal romanzo "Die Geierwally" di W. de Hillern), musica di Alfredo Catalani*. Klavierauszug, Milano [ca. 1892], S. 35.

The image shows a musical score for a scene from 'La Wally' by A. Catalani. It features four vocal parts and a piano accompaniment. The vocal parts are: Soprano (S), Tenor (Ten.), Basses (Bassi), and a group of 'CACCIATORI' (Hunters) who sing in unison. The lyrics include 'Ah! ah! ah! ah!' and '(picchiando colla mano sul suo petto)'. The piano part is marked 'p'.

Notenbeispiel 2: A. Catalani, La Wally, musikalische Darstellung des Lachens

Das satirische und ironische Lachen wird mit Elementen der Komik und Burleske ergänzt. Eine der signifikantesten Einlagen ist das Gesangsquartett im zweiten Akt, welches als musikalischer Scherz im Stile Mozarts komponiert ist. Hier wird Scherzhafte mit dem bereits bekannten spöttischen Lachen vereint und erhält dadurch eine doppelsinnige, fast ironisch gebrochene Aussage. Eingebettet in eine große Volksfestszene, welche mit der *Danza del bacio* endet, bei der die Liebe zwischen Wally und Giuseppe zum Opfer böswilliger Intrigen wird, geben Walter (der junge Gefährte Wallys, eine Hosenrolle), Afra (die Halbschwester Hagenbachs), Giuseppe Hagenbach und der Pedone von Schnalz ein gemeinsames Ständchen, in dem sie über die Liebe resümieren. Fast ironisch mag da Afras Rat an Hagenbach scheinen: „*No! Coll'amor tu non dei scherzar* [dt.: Nein! Über die Liebe darfst du nicht scherzen]“⁷⁰, denn das Quartett erinnert an einen musikalischen Scherz im Stile Mozarts, bei dem im Gegenteil sehr wohl über die Liebe gescherzt wird. Die Akteure machen dies mit Gesten deutlich, so z. B. das in der Regieanweisung geforderte geheuchelte Weinen – „*fingendo di piangere* [dt.: das Weinen imitierend]“ – zu den Worten „*E il pianto a ogni pupilla sa strappar* [dt.: Und die Träne weiß jedes Auge zu zerreißen]“⁷¹. Gepaart werden die Gesten mit Lachen, das sich vom gesungenen Lachen zum tatsächlichen

⁷⁰ Ebda., S. 170.

⁷¹ Ebda., S. 185, T. 12 nach Z. J.

„Bühnenlachen“ ohne angegebene Tonhöhe steigert (T. 1 nach Ziffer [= Z.] K).⁷² Das musikalische Lachen, wie es im T. 10 nach Z. H, den Takten 7–8 und 19–21 nach Z. I erklingt, schafft durch den ähnlichen Aufbau (Tonrepetition auf schnellen Notenwerten) die Verbindung zum Spottgelächter und erhält dadurch ebenfalls eine negative Färbung.⁷³ Besonders Hagenbachs Worte: „*Ab! Ab! Rider mi fate, rider mi fate!* [dt.: Ha, ha! Ihr bringt mich zum Lachen, ihr bringt mich zum Lachen]“⁷⁴ grenzen an den Hohn und die Ironie, die er schon gegenüber Wallys Vater, den Gutsbesitzer Stromminger, im ersten Akt geäußert hatte. Die vier Sänger stacheln sich gegenseitig mit ihren Scherzen und Spötteleien an und wie in einem Rad, welches sich immer schneller dreht, steigert sich die musikalische Aktionsgeschwindigkeit, ausgehend von einem *Andantino* im $\frac{3}{4}$ -Takt (T. nach Z. G) in einen $\frac{2}{4}$ -Takt (T. 10 nach Z. H), der in ein *Allegro vivace* (T. 1 nach Z. k) mündet.

⁷² Vgl. ebda., S. 187.

⁷³ Vgl. ebda., S. 175–187.

⁷⁴ Ebda., bspw. S. 174 (T. 1f. nach Z. H), S. 178 (T. 20–23 nach Z. H) oder S. 183 (T. 1–3 nach Z. J). Siehe dazu das weiter unten abgedruckte Notenbeispiel aus ders., *La Wally. Drame in quatre acts, de Luigi Illica (dal romanzo "Die Geierwally" di W. de Hillern), musica di Alfredo Catalani*. Klavierauszug, Milano [ca. 1892], S. 84.

W F di celiar Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
 A coll'amor! No, no! no, no! no, no! no, no!
 H scher-zar! Opp.
 P di furor, Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
 GIOVANOTTI Ten. 1! Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
 C GIOVANOTTI Ten. 2! Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
 R O H A G E N B A C H
 a tempo
 J Ah! ah! rider mi fa-te, rider mi fa-te!
 P a tempo

Notenbeispiel 3: A. Catalani, *La Wally*, Gesangsquartett im zweiten Akt

Catalanis Verwendung humoristischer Mittel kann als Weiterentwicklung der von Boito angeregten dualistischen Interpretation betrachtet werden. Während bei Boito das humoristische und schalkhaft-dämonische Treiben nahezu immer mit dem Wirken Mefistofeles (oder der Hexen) in Verbindung steht, werden diese Charaktereigenschaften und musikalischen Mittel in der Oper *La Wally* auf alle Hauptfiguren

ausgeweitet. Bei Catalani ist das Lachen als ironisches und satirisches Element nicht mehr nur dem „Bösewicht“ vorbehalten. Nahezu alle Figuren der Handlung machen davon Gebrauch. Catalani setzt humoristische Stilmittel somit gezielt ein, um Intrigen und wechselnde Machtverhältnisse, also Handlungselemente und nicht nur Charaktere, darzustellen. Die musikalischen Stilmittel werden an einigen Stellen sogar bis zur Groteske verfremdet. Als veristisches Element verwischt es die Trennlinie zwischen „guten“ und „schlechten“ Charakteren und ist ein Mittel, um die dunkle und weniger glorreiche Seite der Helden, die selbst an Hohn und Spott beteiligt sind, erkennbar zu machen. Catalanis Verarbeitung humoristischer Mittel kann ebenfalls im Kontext der Forderung der *Scapigliati* nach *onestà* gewertet werden, da auch hier die realitätsnahe Darstellung menschlichen Stärken und Schwächen auf der Bühne angestrebt wird. Seinen Ursprung in den ästhetischen Überlegungen der *Scapigliatura* gründend, ist dies der Anfang einer Entwicklung, die in den veristischen Opern zwischen 1890 und 1910 aufgegriffen und weitergeführt wird.⁷⁵

7 Ergebnisse und Zusammenfassung

Stellt man nun die Frage, worin das humoristische und innovative Potential der *Scapigliatura* liegt, so lässt sich zusammenfassend sagen, dass Parodie, Satire und Groteske ein Mittel sind um an der Gesellschaft, deren Traditionen und Konventionen Kritik zu üben. Besonders im literarischen Bereich, aber auch in den Bühnenwerken der Künstlergruppe findet eine Reflexion über Humor statt. Dabei müssen die verwendeten humoristischen Mittel von der *opera buffa* als Sammelbezeichnung für die italienischsprachige komische Oper abgegrenzt werden⁷⁶, da es sich nicht um eine Wiederbelebung derselben handelt. Die Darstellung von *umorismo* ist nicht auf eine bestimmte Gattung ausgerichtet. Vielmehr handelt es sich um werkimmanente kompositorische Verarbeitungstechniken, die in das Melodrama integriert werden. Gerade diese Verbindung der ästhetischen Kategorie des Humors mit der bestehenden Operngattung des Melodramas macht den innovativen Charakter der ästhetischen Reflexion der *Scapigliati* aus. Humor wird somit zum Charakteristikum für die Beurteilung der *Scapigliatura* als Avantgarde.⁷⁷ Es zeigt die Modernität der *Scapigliatura* und nähert sie damit dem 20. Jahrhundert an.

⁷⁵ Bspw. in Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) oder Ruggero Leoncavallos Oper *Pagliacci* (1892).

⁷⁶ Vgl. Reinhard Wiesend, *Opera buffa*, in: *MGG* Sachteil 7, Kassel u.a. 21997, Sp. 653–665, hier Sp. 653.

⁷⁷ Vgl. Schrader (wie Anm. 5), S. 37.

Humor erzählend-musikalisch auf die Spitze getrieben: Erik Saties *Sonatine bureaucratique*

Sarah-Lisa Beier

Abstract

Dieser Beitrag untersucht die humoristische, zum Teil auch karikierende Dimension in Erik Saties *Sonatine bureaucratique* und beleuchtet dazu musikhistorische und musikanalytische Aspekte. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die Mehrdimensionalität des Kunstwerks: Satie unterlegt darin Musiken aus zwei Epochen (Wiener Klassik und Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts) mit einem dadaistischen Text, der die Komposition unmittelbar karikiert. Diese Idee und Verfahrensweise wirken rückblickend charakteristisch für Saties Œuvre, sind jedoch für das Entstehungsjahr 1917 außergewöhnlich.

Die musikalische und textliche Analyse evoziert so zwangsläufig die Frage nach der Rezeption und Verstehensweise des Werks: Kann die *Sonatine bureaucratique* als humoristisches, ironisches oder gar als boshafes Werk verstanden werden? Welche Aspekte sprechen für oder gegen eine solche Betrachtung? Nicht zuletzt bleibt unklar, ob sich Satie tatsächlich „nur einen Witz erlauben“¹ wollte oder ob er gar eine tiefgreifende Gesellschaftskritik intendierte.

¹ Satie in: Ludwig Striegel, *Satierik Paedagogus? Die Bedeutung Erik Saties für die Musikpädagogik (Forum Musikpädagogik. Band 19, hg. v. Rudolf-Dieter Kraemer), Augsburg 1996, S. 342.*

Wer war Erik Satie (1866–1925)? Welchen Stellenwert haben und hatten seine Werke? Und: Wie können seine Werke heute verstanden werden? Handelt es sich um ernst zu nehmende, gar um ‚Ernste Musik‘? Oder sind seine Stücke der ‚leichten Muse‘ zuzuordnen, der sog. ‚Unterhaltungs-Musik‘? Diese Fragen eindeutig zu klären, kann und soll an dieser Stelle nicht unternommen werden.² Doch sie begleiten die Interpretation eines jeden Werkes des Komponisten und sind auch ausschlaggebend für das Verstehen seiner Kunst. Denn ebenso, wie Satie als Persönlichkeit nur schwer einzuschätzen war/ist, verhält es sich auch mit seiner Musik: Er experimentiert mit bereits bestehenden musikalischen Formen, Parametern, (historischen) Werken und dekontextualisiert sie. Saties Fähigkeit, Erwartungen zu brechen und bestehende Konstruktionen zu verfremden sowie geordnete Gedanken in die Irre zu führen, steht für sich – und dies gilt nicht nur für seine, sondern auch noch für die heutige Zeit.

Diese Technik – oder sollte eher von ‚Taktik‘ gesprochen werden? – verfolgt er in seinen Werken und in seinen Texten so konsequent, dass diese nicht genau eingeordnet werden können. Auch seine Persönlichkeit offenbarte er nicht öffentlich – er stilisierte sich oft als Bestandteil seiner Kunstauffassung. Folgende kurze Selbstdarstellung verdeutlicht, wie sehr er darauf bedacht war, uneinschätzbar zu sein:

Personnellement, je ne suis ni bon ni mauvais. J'oscille, puis-je dire. Aussi, n'ai-je jamais fait réellement de mal à quiconque – ni bien, au surplus.³

Persönlich bin ich weder gut noch schlecht. Ich oszilliere, könnte man sagen. Auch habe ich nie irgendjemandem wirklich etwas Schlechtes getan – im Übrigen auch nichts Gutes.⁴

Satie „oszillierte“ also stets zwischen verschiedenen Rollen, ließ Gesprächspartner und Kritiker in einer fragenden Bivalenz schweben und äußerte sich uneindeutig. Er war eine streitbare sowie streitlustige Persönlichkeit und besaß einen doppelbödigen Humor, den er mit seiner Musik und seinen Texten zum Ausdruck brachte.

Inwieweit seine *Sonatine bureaucratique* als humorvolles Werk gelten kann, inwieweit hier überhaupt von Humor und/oder Witz gesprochen werden kann und auf welchen Ebenen dieser vermittelt wird, ist Gegenstand der folgenden Analysen.

² Vgl. hierzu auch: Grete Wehmeyer, *Erik Satie*. Monografie. Reinbek bei Hamburg ²2005 (¹1998), S. 7f.

³ Zit. nach: Ornella Volta, *Erik Satie: Ecrits*. Paris 1977, S. 26.

⁴ Die Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

Sie beleuchten Musik und Text gleichermaßen und erörtern mögliche Intentionen der Komposition im Hinblick auf die damalige Gesellschaft.

1 „Ich mag keine Witze...“ – Erik Saties Humor

Juste remarque (fragment)

Je n'aime pas les plaisanteries, non plus que les choses s'en approchant.

Que prouve une plaisanterie?

La Grande Histoire du Monde en relate fort peu de remarquables.

Il est rare qu'une plaisanterie puise sa source aux gracieuses entrailles de la Beauté; mais il est certain qu'elle sort bien souvent des aisselles infectes de la Méchanceté. Aussi, je ne plaisante jamais; et ne puis-je que vous conseiller d'en faire autant.⁵

Nur eine Bemerkung

Ich mag keine Witze⁶ [und] auch nicht ähnliche Dinge.

Was beweist ein Scherz?

Die große Weltgeschichte hat sehr wenig Bemerkenswertes zu berichten.

Es ist selten, dass ein Witz seinen Ursprung aus charmanten Schöben der Schönheit schöpft; aber es ist sicher, dass er oft aus den infizierten Achseln der Boshaftigkeit hervor kriecht. Auch ich scherze nie; und ich kann Ihnen nur empfehlen, es mir nachzumachen.

Dieses Zitat verdeutlicht prägnant das nahezu programmatische künstlerische Prinzip des Komponisten und Schriftstellers⁷ Erik Satie, sich in Widersprüchlichkeiten zu entfalten: Er spricht sich hier so überspitzt gegen das Scherzen aus, dass diese Aussage ein gegenteiliges Verstehen geradezu herausfordert. Saties einführendes Postulat („Ich mag keine Scherze“) verweist bereits auf den letzten Satz, in dem er betont: „Auch ich scherze nie“. Die ‚richtige Bemerkung‘ besitzt somit den Charakter einer beweisführenden Gleichung, deren Schlussfolgerung den ersten Satz nur bestätigt. Zwischen diesen Feststellungen listet er dem Leser auf, warum er nicht gerne scherzt. Seine Begründungen provozieren zum einen im Hinblick auf die Wortwahl, da sich abstoßende Beschreibungen finden (bspw. „infizierte Achseln der Boshaftigkeit“). Zum anderen sorgt die versatzstückartige Argumentationsweise für Irritationen: Es ist die Rede von der „großen Weltgeschichte“, die er bagatellisiert und sich dadurch selbst bereits einen ersten Scherz erlaubt. Weiterhin schildert er, wie ein Witz zustande kommt und

⁵ Zit. nach: ebda., S. 17f.

⁶ „Plaisanterie“ kann sowohl Witz als auch Scherz oder Spaß bedeuten.

⁷ Da Satie nicht nur Texte zu seinen Musikwerken, sondern auch zahlreiche Gedichte verfasst hat, wird er auch als Schriftsteller angesehen (vgl. Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 97).

differenziert zwischen seltenen Witzen, die schön sein können und schlechten, die es (leider) viel zu oft gebe.

Er bemängelt in dieser „Bemerkung“ die weitläufig schlechte Qualität von Scherzen durch abstoßende Metaphern. Zugleich aber bedient er sich selber der Möglichkeit zu scherzen und führt somit seine eigene Aussage („Auch ich scherze nie“) ad absurdum. Er schließt mit der paradoxen Aufforderung, indem er den Lesern mit drohendem Augenzwinkern rät, seinem Beispiel zu folgen.

Dieser Aphorismus offenbart, so oberflächlich und absurd er auf den ersten Blick erscheinen mag, doch tiefer greifende Informationen über Erik Satie und seine Einstellung zur Gesellschaft seiner Zeit. So könnte die pointierte Vehemenz, mit der er die eigene Art zu scherzen als die bessere propagiert, als Stellungnahme zur dadaistischen Manier zu „scherzen“ verstanden werden. Diese grenzt er scharf gegen die oberflächliche Kultur der Scherze in denjenigen Kreisen der Gesellschaft ab, die für avantgardistische Späße kein Verständnis haben.

Auch die musikalischen Werke Saties zeichnen sich durch eine solche ironische Widersprüchlichkeit aus und fordern gleich unserem Eingangszitat mehrdeutige Rezeptionsperspektiven heraus.⁸ Sie fallen sowohl inhaltlich als auch formal aus bekannten Kompositionsschemata heraus, so dass teilweise nicht klar ist, ob es sich um einen absichtlichen Regelverstoß handelt, oder ob im gewollt diffusen ‚Durcheinander‘ Dekonstruktion zum Prinzip erhoben wird. An dieser Stelle seien beispielsweise die Klavierwerke *Gnossiennes* (1890; 1891/97), *Trois Gymnopédies* (1888) und insbesondere *Vexations* (1893) genannt, die sich einerseits mit ihren nahezu endlosen Taktreihungen und Wiederholungen selbst aufzuheben scheinen, die andererseits durch die Aneinanderreihung von Pattern auch neue Kompositionswege beschreiten. Hierzu gehört auch das Orchesterwerk *Musique d'ameublement* (1920), eine *Einrichtungsmusik*, die damit spielt, lediglich für den Hintergrund, quasi als ‚Musikmöbelstück‘ zu fungieren.

Saties Kompositionen nehmen oft Bezug zu anderen Kunstformen, wie beispielsweise zur bildenden Kunst, zur Literatur, zum Ballett⁹ sowie zum Film¹⁰. Es existieren zahlreiche Zeichnungen, kunstvoll verzierte Schriften und literarische Texte, die seine offensichtliche Sympathie für intermodale bzw. multimediale Verknüpfungen bezeugen. Auch Saties Kontakte zu bedeutenden Avantgarde-Künstlern seiner Zeit, wie beispielsweise zu Jean Cocteau, Pablo Picasso und Francis

⁸ Vgl. hierzu Punkt 3.

⁹ Siehe hierzu auch: Ballettmusik zu *Parade* (1917) mit einem Libretto von Jean Cocteau. Dazu: Wehmeyer (wie Anm. 2), S. 91.

¹⁰ Vgl. Filmmusik *Cinéma* (1924) zum Werk *Entr'acte* von René Clair.

Picabia verdeutlichen sein interdisziplinäres Interesse und seine Offenheit für außermusikalische Künste.

Im Zentrum seiner Kompositionen steht vor allem der Impuls etwas zu entwerfen, das dem vermeintlich 'Normalen' oder dem mehrheitlich in der Gesellschaft als Norm Anerkannten entgegensteht. Zur Gründung der *Group des Six* (1920) äußert er sich über seinen Stil und seine Schaffensmotivation:

Il n'y a pas d'école Satie. Le satisme ne saurait exister. On m'y trouverait hostile. En art, il ne faut pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de détourner les suiveurs, par la forme & par le fond, à chaque nouvelle œuvre. C'est le seul moyen, pour un artiste, d'éviter de devenir chef de l'école, c'est-à-dire pion.¹¹

Es gibt keine Satie-Schule. Der Satieismus könnte nicht existieren. Ich würde diesem ablehnend gegenüber stehen. In der Kunst darf es keine Sklaverei geben. Ich habe mich immer bemüht, die Anhänger bei jedem neuen Werk abzuwenden – sowohl in Bezug auf die Form als auch auf den Inhalt. Für einen Künstler ist es der einzige Weg um zu vermeiden, Chef einer Schule, sozusagen ein Aufseher, zu werden. [Übersetzung der Verfasserin]

Diese vermeintlich bescheidene Aussage verdeutlicht Saties programmatisches Prinzip, nicht als Oberhaupt einer Satie-Schule gelten zu wollen. Sie betont seine Tendenz zum Gegenläufigen („Man würde mich dort feindselig antreffen“) und zeigt seine oppositionelle Haltung: Jeder, der ihm folgen und ihn verstehen wollte, würde er in die Irre führen.

Auch die *Sonatine bureaucratique* (1917) für Soloklavier dokumentiert das Spiel mit dem vehement Provozierenden. Hier arbeitet Satie mit der Verfremdung bereits bestehenden musikalischen Materials, das er in ironischer Manier bricht. Grundlage für seine Komposition bildet in Teilen das rhythmische und melodische Gerüst der *Sonatina op. 36 Nr. 1 in C-Dur* (1797) von Muzio Clementi (1752-1832), die als didaktisches Exemplum classicum für das kompositorische Prinzip der Sonatensatzform¹² der Wiener Klassik fungiert¹³.

Satie schneidet die schematisierende Vorlage, die für Generationen von Pianisten nach Clementi entscheidende Bedeutung erlangt hat, wie einzelne Artikel aus einer Zeitung heraus, verwendet sie als Versatzstücke für eine künstlerische

¹¹ Volta (wie Anm. 3), S. 45.

¹² A. B. Marx stellt in seinem Werk *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1837–47, 4 Bde.) die Sonatensatzform erstmals als verbindliche musikalische Norm dar, die sich an den Kompositionen der Wiener Klassik orientiert. Vgl. Wolfgang Ruf, *Sonatensatzform*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 4, hg. V. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1998, S. 173.

¹³ Vgl. Striegel (wie Anm. 1), S. 342.

Collage, verändert ihre Form, koloriert sie und fügt sie schließlich zu einem eigenen Kunstwerk zusammen. Hiermit kreiert er gewissermaßen eine musikalische Collage. Die *Sonatine bureaucratique* besteht aus motivischen Zitaten, Wiederholungen, Transpositionen und melodischen Umdeutungen des originalen Materials. Gepaart mit einer überwiegend funktionslosen Harmonik wird das Werk nicht nur verzerrt und parodiert, sondern – im Hinblick auf seine ursprüngliche Intention¹⁴ – stark verfremdet. Zwar betitelt Satie auch drei Abschnitte seines Werkes mit den von Clementi entnommenen Satzbezeichnungen *Allegro*, *Andante*, *Vivace*¹⁵, die sich hinsichtlich Tempo, Dynamik, Taktart und Charakter voneinander unterscheiden, jedoch findet hier keine thematische Entwicklung statt. Vielmehr bedient sich Satie einzelner Versatzstücke, die er scheinbar ohne Bezug aneinanderreicht, so dass immer wieder Brüche innerhalb der Musik entstehen.

2 Die Komposition – ein Witz?

Doch was beabsichtigte Satie mit ebendieser collagenartigen Bearbeitung und Weiterverarbeitung der Clementischen Vorlage? Um diese Frage zu klären, hilft ein weiteres Zitat des Komponisten:

Geschrieben auf von Clementi entliehenen Themen. Eine einfache Leihgabe ... nicht mehr. Man sollte darin nur einen Witz sehen – einen ganz kleinen. Ja ... Sie will absolut nicht am guten Ruf und an der Ehrbarkeit besagten Clementis rühren.¹⁶

Bemerkenswert ist die hier offen bekundete Einstellung Saties gegenüber dem zugrunde liegenden Kompositionsmaterial: Er bezeichnet die Clementische Vorlage als „Leihgabe“ und bagatellisiert die Tatsache, dass er die Sonatine verfremdet, sie parodiert und sogar ihre Form und ihren Sinn entstellt. Darüber hinaus leistet er sich einen provozierenden Seitenhieb in Clementis Richtung und betont ironisierend, dass er ihm „absolut“ nicht schaden möchte. Dass Satie dessen „guten Ruf“ und die „Ehrbarkeit“ hervorhebt, erscheint wie eine weitere Persiflage auf den älteren Komponisten. Das doppeldeutige Zitat beinhaltet zudem einen Begriff, der den

¹⁴ Hiermit sind insbesondere die kompositorischen Prinzipien der Wiener Klassik gemeint, die Clementi bereits entwirft (Sonatensatzform; Arbeit mit thematischem Material; Satz/Periode etc.).

¹⁵ Die Taktzahlen laufen durch, so dass die *Sonatine bureaucratique* aus insgesamt 196 Takten besteht, wohingegen Clementis drei Sätze, bestehend aus jeweils 38, 26 und 70 Takten, insgesamt 134 Takte umfassen.

¹⁶ In: Striegel (wie Anm. 1), S. 338.

humoristischen Kern der *Sonatine bureaucratique* berührt: den des *Witzes*. Man sollte in dem Werk, so Satie, „nur einen Witz“ sehen.

Bereits Kuno Fischer entlarvt den Witz als „spielendes Urteil“, das einen „komischen Kontrast erzeugt“¹⁷, durch den etwas sichtbar wird, das dem alltäglichen Auge nicht zugänglich ist. Indem sich Satie des Clementischen Materials bedient und es in einer neuen Komposition umstrukturiert und kommentierend verzerrt, verweist er auf einen zeitlichen Bruch: Mit der *Sonatine bureaucratique* lenkt er die Aufmerksamkeit auf eine neue, dadaistische Kunstform, die die alten Formprinzipien der Wiener Klassik ablösen möchte. Vielleicht ist dieses Werk sogar als kritische Reaktion auf neoklassizistische Bestrebungen seiner Zeit zu verstehen?¹⁸

Die Verknüpfung seines eigenen mit dem klassizistischen Kompositionsstil konterkariert er durch Unterlegung eines dadaistischen Textes, der seinem avantgardistischen Impetus im Kompositionsjahr 1917 besonderen Ausdruck verleiht. „Was noch nie vereint war, ist mit einemmal verbunden, und in demselben Augenblick, wo uns dieser Widerspruch noch frappiert, überrascht uns schon die sinnvolle Erleuchtung“¹⁹. Indem zwei vorher nie miteinander in Verbindung gebrachte Aspekte zusammengefügt werden, wird ein quasi spielerisches Urteilen möglich, das über bestimmte, unkonventionelle Vorstellungen reflektieren lässt und der „ästhetischen Freiheit entspringt“.²⁰

Dieser Punkt des Zusammentreffens [der beiden gegensätzlichen Aspekte, Anm. d. Aut.] ist der Treffer im Witz, die Spitze desselben, die Pointe.²¹

Indem also Satie in der *Sonatine bureaucratique* mehrere Kunstebenen aufeinandertreffen lässt und sie reflektierend kommentiert, ermöglicht er dem Rezipienten, eine veränderte Perspektive auf Clementi einzunehmen. Es entsteht ein „Witz“, der sich dem humorvollen Rezipienten über verschiedene Ebenen eröffnen kann.

¹⁷ Kuno Fischer, *Über den Witz*. Schutterwald u. Baden 2010, S. 51 (Nachdruck des Originals aus dem Jahre 1896).

¹⁸ Vgl. hierzu: Grete Wehmeyer, *Erik Satie*. Kassel 1997 (1972), S. 135.

¹⁹ Fischer (wie Anm. 17), S. 54.

²⁰ Ebda., S. 50.

²¹ Ebda., S. 54.

3.1 Musikalische Aspekte

Die *Sonatine bureaucratique* ist zunächst ein musikalisches Kunstwerk; ein Soloklavierstück, das dem Rezipienten auditiv dargeboten wird. Beim Hören können sich allerdings – wenn die persiflierte Vorlage bekannt ist – bereits Assoziationen im Hinblick auf die *Sonatina* von Clementi eröffnen. In Bezug auf die Kompositionstechniken der *Sonatine bureaucratique* fällt auf, dass Satie zum einen große rhythmische Abschnitte von Clementis *Sonatina* benutzt, um sie melodisch und harmonisch zu verfremden. Zum anderen hebt er viele musikalische Parameter auf, die Werke der Klassik kennzeichnen: Er vermeidet Weiterentwicklungen des thematischen Materials, reiht Harmonien ohne funktionalen Bezug aneinander, endet abrupt mit einer Phrase, die von Clementi noch zu Ende geführt wurde und setzt gezielt Dissonanzen auf betonte und Akzente auf unbetonte Taktzeiten. Zudem steht die *Sonatine bureaucratique* nicht in C-Dur (wie das Original), sondern in A-Dur. Dies verleiht dem Werk (zusätzlich zum per se anspruchsvolleren spieltechnischen Niveau) einen höheren Schwierigkeitsgrad und verzerrt es im Vergleich zur *Sonatina* merklich.²²

Darüber hinaus fügt Satie an ausgewählten Stellen noch weitere Takte hinzu, indem er bereits verwendete Motive mehrfach aneinander reiht und so dem ursprünglichen Material Clementis jeglichen Sinn entzieht. Diese Technik verlängert alleine den ersten Teil auf 23 Takte, der bei Clementi als Exposition lediglich 15 Takte (ohne Wiederholung) umfasst. Insbesondere die letzten vier Takte dieses ersten Abschnitts im *Allegro* stehen exemplarisch für Saties Prinzip der Wiederholungen. Für ihn ist der Halbschluss, der bei Clementi die Exposition beendet (Notenbeispiel 1), ein Anlass, um sich einen *Witz* zu erlauben (Notenbeispiel 2).



Notensbeispiel 1: Muzio Clementi: *Sonatina* Op. 36 Nr. 1, *Allegro*, T. 13–15

²² Spielte man beispielsweise beide Werke an den rhythmisch identischen Abschnitten parallel, so erklänge eine dissonante Musik. Satie hat sich mit seiner „Version“ also stark von Clementi abgegrenzt.

Notenbeispiel 2: Erik Satie: *Sonatine bureaucratique*, Allegro, T. 19-23

Satie wiederholt diesen Takt viermal und setzt auf die vierte Zählzeit, bei der Clementi pausiert, einen *fis*-Moll-Akkord (T. 19 und 21), der eine scharfe Bitonalität zum gebrochenen *E*-Dur-Dreiklang in der linken Hand provoziert. Satie erlaubt sich hier nicht nur eine Parodie, sondern arbeitet sich regelrecht lustvoll-aggressiv an dem vorliegenden Material Clementis ab. Zusätzlich entwirft er an dieser Stelle eine klangmalerisch passende Bewegung zur Musik und lässt den Protagonisten des Textes der *Sonatine bureaucratique* – quasi synästhetisch inspiriert – „zufrieden mit dem Kopf“²³ nicken.

Im nächsten Takt taucht mit dem Tritonus auf der ersten Zählzeit eine noch stärkere Dissonanz auf (*d'*-*gis'*), die dem über den Noten geschriebenen Textgehalt zunächst diametral entgegen zu stehen scheint: „Er liebt eine schöne, sehr elegante Dame“ (Notenbeispiel 3). Auch in Takt 25 spielt Satie mit eben diesem Intervall auf der vierten Zählzeit, so dass dieses zweitaktige motivische Spiel auch mit einem Tritonus endet.

Notenbeispiel 3: Erik Satie: *Sonatine bureaucratique*, Allegro, T. 24-25

An anderen Stellen lässt Satie gezielt Takte aus Clementis Vorlage weg, um sie durch eigene Einfälle zu ersetzen. Dieser Kunstgriff ist exemplarisch im dritten Teil (*Vivace*) zu beobachten. Hier heißt es: „Un piano voisin joue du Clementi“: „Ein Klavier nebenan spielt Clementi“ (*Bsp. 4*).

²³ „Content, il hoche la tête [Zufrieden nickt er mit dem Kopf].“

Un piano voisin joue du Clementi

103 Combien cela est triste

Notenbeispiel 4: Erik Satie: *Sonatine bureaucratique*, Vivace, T. 97-108

Satie verwendet hier das von Clementi weiterentwickelte Thema des dritten Satzes (Notenbeispiel 5). Statt aber wie Clementi die achttaktige Periode mit Hilfe eines Tonleiterlaufs zu Ende zu führen, unterbricht er dieses formale Schema und fügt zwei eigene Takte hinzu (T. 105 und 106). Diese bestehen aus einer sich wiederholenden Motivzelle mit oktavierten Sekundbewegungen und bilden mit ihren längeren Viertel- und Achtelnoten einen starken Gegensatz zu den vorhergehenden Sechzehntelmotiven. Zudem hemmt die Verlagerung des Taktschwerpunkts (von der ersten auf die dritte Zählzeit) den tänzerischen Duktus des originären Clementi-Motivs.

23

Notenbeispiel 5: Muzio Clementi: *Sonatina* Op. 36. Nr. 1, Vivace, T. 112-115

Saties langsames Pattern kommentiert also Clementis Vorlage ironisch. Der im Anschluss daran wieder aufgenommene Schlusslauf in der *Sonatine bureaucratique*

(T. 109f.) wirkt nun beziehungslos; er ist aus seinem Bedeutungskontext gerissen und verliert durch die collagenartige Dekomposition seinen Sinn.

Der dekonstruierende Umgang mit der *Sonatina* wird zusätzlich durch die Text-Kommentare unterstützt, die die musikalische Karikatur verstärken.

3.2 „Le voilà parti“ – der Text

Den Text zur *Sonatine bureaucratique* hat Satie vermutlich als Kommentar vorgesehen, der das Spiel des Pianisten unterstützen sollte. Allerdings ist im Hinblick auf dieses Werk nicht belegt, inwiefern der Text tatsächlich nur für den Interpreten bestimmt sein sollte. Bei den sog. *Klavierstücken mit Stories*²⁴ beispielsweise sieht Satie den über den Noten geschriebenen Text nur für den Pianisten vor, der „im Sinn einer überdrehten Aufführungsanweisung“²⁵ die Spielweise beeinflussen kann.

Durch die Textergänzungen erhalten die oben dargestellten musikalischen Passagen eine weitere humoristische Dimension. Indem Satie die Takte 105f. (*Vivace*) mit den Worten „Combien cela est triste [Wie sehr dies langweilig ist]“ verbindet, verleiht er diesen einen eindeutigen Charakter. Zusammen mit den musikalischen Pattern entlarven sie das vorhergehende motivische Zitat von Clementi als „langweilig“. Doch Satie kommentiert nicht nur die Motive der Vorlage, er erlaubt sich auch einen direkten „Scherz“ im Hinblick auf diejenigen Stellen, die er gezielt weglässt: Es sind eben jene Tonleiterläufe Clementis, die auch an anderen Stellen der *Sonatine bureaucratique* immer wieder parodiert und schließlich von Satie als „bürokratisch“ entlarvt werden (Notenbeispiel 5, T. 25f.). Denn im weiteren Verlauf des *Vivace* verwendet Satie dieses „langweilige“ Pattern immer an jenen Stellen, an denen bei Clementi Tonleiterpassagen existieren. Es wirkt wie eine Verurteilung des formelhaften Klavierspiels, das vielen Werken Clementis innewohnt.

Hieraus kann gefolgert werden, dass Satie vermutlich auch das monotone Klavierlernen von Etüden und Tonleitern kritisiert hat, das jeglichen sensiblen und emotionalen Umgang mit der Musik durch vorherrschende Technikübungen versperren kann. Diese einseitige Art des Klavierübens war insbesondere im Laien-Klavierunterricht des 19. Jahrhunderts präsent, bei dem zahlreiche Schüler mit Hilfe

²⁴ Vgl. Siegfried Mauser, ...*Humor ist, wenn man trotzdem lacht* ... Musik von Hindemith und Satie im Kontext der Zeit um und vor 1920, in: Hartmut Hein (Hg.), *Musik und Humor*. Laaber, 2010, S. 297. Hierzu zählen z. B. die Werke *Embryos desséchés* (1913), *Enfantines* (1913) und *Sports et divertissements* (1914). Vgl. a. Wehmeyer (wie Anm. 7), S. 122.

²⁵ Mauser (wie Anm. 24), S. 296.

von Maschinen(!) zu Fingerfertigkeit und Präzision gezwungen wurden.²⁶ Mit dieser Kritik des exzessiven Tonleiterspiels formuliert er deutlich eine Gegenposition zum normativen Klavierspiel, das der experimentellen, ungeordnet und gewollt chaotischen Manier der Avantgardekunst seiner Zeit entgegensteht.

Der Text zur *Sonatine bureaucratique* ist in dadaistischer Manier verfasst: Er besteht aus drei Abschnitten, die sich inhaltlich aufeinander beziehen. Skizziert wird ein extravaganter²⁷ Angestellter, der sich auf dem Weg in sein Büro befindet (*Allegro*), dort über seine Beförderung nachdenkt (*Andante*) und später eine peruanische Melodie summt, während er ein Klavier von nebenan hört, das „ziemlich traurig“ ein Stück von Clementi spielt (*Vivace*). Schließlich verlässt er sowohl sein Büro als auch die Klangkulissee mit Clementis Musik und sagt: „Nur Mut: Gehen wir [...]“²⁸.

Mit Hilfe dieses Textes stellt Satie zum einen den Bezug zum Titel des Werkes her („bürokratische Sonatine“) und kommentiert zum anderen die kompositorischen Elemente Clementis. Er setzt den Text gezielt zur musikalischen Darstellung in Bezug und entlarvt die *Sonatina* schließlich als bürokratisches Werk.

Dem Titel der *Sonatine bureaucratique* entsprechend legt auch der Text kritische Bezüge zum monotonen Lernen bzw. bürokratischen Arbeiten offen. Er beginnt im *Allegro* mit folgender Erzählung:

²⁶ Der Aspekt kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Es sei jedoch insbes. auf folgendes Werk verwiesen: Martin Gellrich, *Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Werner Pütz, *Musik und Körper*, Essen 1990, S. 107–138.

²⁷ Dass der Protagonist nicht den Normen eines Angestellten um 1917 entspricht, lässt sich der Beschreibung entnehmen, dass er ein „Chinesenkäppchen“ besitzt. Dieses Accessoire lässt vielmehr auf einen weltoffenen, sich von anderen Kulturen inspirierenden Charakter schließen (diese Annahme wird durch die im dritten Abschnitt beschriebene peruanische Melodie weiter bestätigt).

²⁸ „Du Courage: partons dit-il“. In: Wilhelm Ohmen (Hg.), *Erik Satie: Klavierwerke* (Schott ED 9013), Mainz 1996, S. 45. Im Folgenden: Partitur.

Le voilà parti	Da geht er los
Il va gaiement à son bureau	Er geht heiter zu seinem Büro
en se „gavillant“.	und wippt freudig im Gehen.
Content, il hoche la tête. (1)	Zufrieden nickt er mit dem Kopf. (1)
Il aime une jolie dame très élégante. (2)	Er liebt eine hübsche, sehr elegante Dame. (2)
Il aime aussi son porteplume,	Er liebt auch seinen Federhalter,
ses manches en lustrine verte	seine Ärmelschoner aus grünem Lüster
et sa calotte chinoise. (3)	und sein chinesisches Käppchen. (3)
Il fait de grandes enjambées se précipite dans	Er macht überstürzt riesige Schritte ins
l'escalier qu'il monte sur son dos.	Treppenhaus, das er rücklings erklimmt.
Quel coup de vent! (4)	Welch` ein Wirbelwind! (4)
Assis dans son fauteuil il est heureux	Sicher in seinem Sessel gelandet, ist er glücklich
et le fait voir. (5)	und zeigt es auch. (5)

Die Abschnitte des Textes sind baukastenartig aneinander gereiht und beschreiben den Weg eines Büroangestellten zu seiner Arbeit, seine Art, die Treppe heraufzustoßen und berichten von seinen Vorlieben. Dies geschieht jedoch nicht in erzählend-entwickelnder Manier, sondern fragmentarisch. Parallel zur Musik arbeitet Satie hier collagenartig und vermeidet jede Form einer thematischen Weiterentwicklung aus einem Anfangssatz/-motiv heraus. Vielmehr springt er von dem einen zum nächsten Gedanken: Dass „er“ auf dem Weg zufrieden mit dem Kopf nickt, lässt zunächst nicht darauf schließen, dass im nächsten Atemzug davon berichtet wird, wen er liebt (2). Auch tritt unerwartet eine Beschreibung der *Dinge*, die er „liebt“ (3) nahtlos neben die sachlich wirkende Aussage, *wen* er liebt (2). Dies suggeriert, dass Menschen und Dinge dieselbe Wertigkeit besäßen.

Es gibt keine Überleitung, die von der Ankunft im Treppenhaus des Büros erzählt und die wertende Bemerkung (eines Dritten?), „Welch` ein Wirbelwind!“ (4), fällt aus dem vorherigen, eher nüchternen Stil heraus. Dass Satie im letzten Satz thematisiert, wie der Angestellte im Sessel landet, mutet wie eine zugespitzte humoristische Zugabe an (5), hätten doch vermeintlich ‚wichtigere‘ Aspekte (wie beispielsweise das Begrüßen seiner Kollegen) eine Rolle spielen können.

Weitere ironische Gestaltungsmittel fallen bei der Beschreibung des Angestellten auf, der durch seine nahezu ‚exotischen‘ Insignien (das „chinesische Käppchen“, die „Ärmelschoner aus grünem Lüster“) als ziemlich extravagant charakterisiert ist. Er entzieht sich sowohl durch sein auffallendes Äußeres als auch durch sein überschwängliches Verhalten den gesellschaftlichen Normen bzw. steht konventionellen Erwartungen entgegen. Satie persifliert also nicht nur die Musik

und den Komponisten Clementi, sondern auch die vorherrschende Kultur²⁹ seiner Zeit sowie die damit zusammenhängenden sozialen Wertesysteme.

Die im Text anklingende Gleichsetzung von Menschen und Gegenständen (s. o.) als Kritik an der dominierenden Technisierung vieler Lebensbereiche könnte weiterführend auch als Kapitalismuskritik verstanden werden. Diese Interpretation untermauert die „peruanische Melodie“, die der Büroangestellte im dritten Teil der *Sonatine bureaucratique* vor sich hinsummt: Träumt er vielleicht von einer fernen Freiheit, die im scharfen Kontrast zu den etüdenhaften und bis ins letzte Detail durchstrukturierten Klängen des Klavierspiels von „nebenan“ steht?³⁰ Und assoziiert Satie diese Klänge nicht mit dem rückwärts gewandten europäischen Zeitgeist, gegen den er sich in seiner Kunst stetig wehrt? Im Kompositionsjahr 1917 war nicht nur die Technisierung des Lebens infolge der Industrialisierung des 18. und 19. Jahrhunderts so weit fortgeschritten, dass viele maschinelle Abläufe den Alltag der Menschen fremdbestimmten. Auch wurde im Ersten Weltkrieg erstmals in einer bis dato ungeahnten Größenordnung mit maschinellen Waffen gekämpft. Dass Satie sich auch über die Sinnlosigkeit dieses Krieges Gedanken gemacht hat, legen seine ebenfalls dadaistischen (versatzstückartigen) Notizen offen, wie beispielsweise folgende: „La guerre a couté de 10 à 15 millions d’hommes. Qu’est l’homme? Un simple amalgame de molécules... de pellicules...“³¹. Zwei weitere Texte stellen den oben erwähnten Zusammenhang zwischen Kriegsmaschinerie und dem massenhaften Sterben der Menschen mit einer beißenden dadaistischen Ironie in ernüchternder Absurdität dar (Abb. 2 und 3):

²⁹ Hier ist vor allem der Neoklassizismus gemeint, den seit 1913 viele Komponisten wieder aufgegriffen haben.

³⁰ „Er trällert eine alte peruanische Weise, die er in der Niederbretagne von einem Taubstummen aufgeschnappt hat“ (Textauszug aus dem *Vivace*; Übersetzung von Striegel [wie Anm. 1], S. 348).

³¹ Vgl. Anm. 3, S. 166. „Der Krieg hat 10 bis 25 Millionen Menschen gekostet./ Was ist der Mensch?/ Eine simple Anhäufung von Zellgruppen ... von Haarschuppen ...“. Übs. von Werner Bärtschi (Hg.), *Erik Satie – Schriften*. Zürich u. Mainz 1998, S. 56.

COUVERCLES
 ABSORBEURS
 CONSUMENTS
*terribles engins de
 guerre du sergent*
 'PUCON' *l'inhumain*
*(Cuit & désossé plus de
 10.000 hommes
 à la seconde.)*

Abbildung 2³²

TRANSFORMATEURS-
 -ABSORBEURS
 INVISIBLES
*Engin de guerre
 du professeur*
 QUINT

Abbildung 3³³

Aus diesem tiefer greifenden gesellschaftskritischen Blickwinkel erscheint Satie mit einem Mal als ein Künstler, der seiner Zeit – wie er selbst treffend formulierte – weit voraus war: „Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux [Ich bin sehr jung in einer sehr alten Zeit auf die Welt gekommen].“³⁴

In dieser „alten Zeit“ hat Satie mit der *Sonatine bureaucratique* nicht nur der Aktualität der Avantgardekunst entsprechend im dadaistischen Stil komponiert. Er hat mit seinem Werk auch neue multimediale Wege der Werkgestaltung und -vermittlung beschritten. Denn erst das Zusammenspiel von Text und Musik ermöglicht eine scherzende, witzige oder sogar karikierende Sichtweise auf die *Sonatine bureaucratique*, die weitergreifende Interpretationen offen legen kann.

³² Vgl. Anm. 3, S. 211. „Absorbier & Verzehrdeckel / schreckliche Kriegsmaschinen des Sergeanten Pucon des Unmenschlichen / (Kocht & entbeint mehr als 10.000 Mann pro Sekunde).“ Übs. von Bärtschi; wie Anm. 30.

³³ Wie Anm. 3, S. 211. „Unsichtbare Absorbierumwandler Kriegsmaschine des Professors Quint.“ Übs. von Bärtschi (wie Anm. 30).

³⁴ Zit. nach: Wehmeyer (wie Anm. 6), S. 127 u. 8.

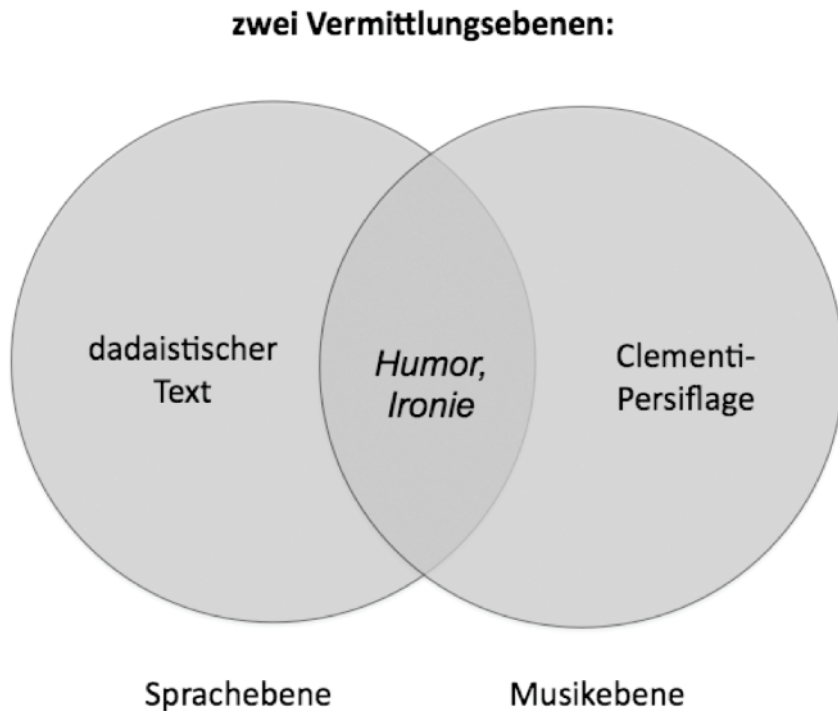


Abbildung 4: Beide Ebenen der *Sonatine bureaucratique*, die musikalische wie die sprachliche, verdeutlichen im Zusammenwirken die humoristischen Konnotationen Erik Saties.

Ohne den Text fehlte dem Werk eine entscheidende Dimension, die wegweisend für die humoristisch-ironischen Bezüge zur musikalischen Vorlage Clementis ist. Zwar besteht schon ein gewisser *Scherz* in der Art und Weise, wie Satie das vorliegende musikalische Material verfremdet. Doch ein verbindlicher humoristischer Effekt wird erst durch die Textebene erreicht, da es – wie Siegfried Mauser herausgestellt hat – keine „verbindliche Musiksprachlichkeit“ und keine „darauf abgestellte(n) Reaktionsformen des Humors“³⁵ gibt.

Zusammen mit dem Text allerdings erscheint die *Sonatine bureaucratique* nicht nur als Werk, das ein älteres kolportiert, sondern als tiefgreifende Gesellschaftskritik. Satie entwirft mit seiner Komposition ein klares Gegenmodell zu den Kunstvorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts und präsentiert ein neues Verständnis, das wegweisend für die Avantgarde auch der späteren Jahrzehnte des

³⁵ Mauser (wie Anm. 23), S. 298.

20. Jahrhunderts sein sollte: das Loslösen von Kompositionsprinzipien der Vergangenheit, den Einzug der Absurdität einerseits und der Reflexion andererseits sowie das Sichtbarmachen von gesellschaftlichen Brüchen und Entfremdungsprozessen. Saties Kunst hat somit auch zur Entstehung der späteren *Minimal Music* beigetragen und bspw. Werke von John Cage wegweisend beeinflusst.³⁶

³⁶ John Cage bezieht sich später auf Satie und bezeichnet ihn als Vorgänger der zeitgenössischen Musik; er nennt ihn in einem Atemzug mit Anton Webern. Schließlich wurde Satie auch als Vorläufer der *Minimal Music* bezeichnet (vgl. Wehmeyer [wie Anm. 6], S. 84).

Humorvolle Pianistik in Komposition und Interpretation: Mussorgskys *Ballett der unausgeschlüpften Küken*

Elena Gaponenko und Diana Rieger

Abstract

Bekanntermaßen komponierte Modest Mussorgsky seinen weltberühmt gewordenen Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* anlässlich der Gedenkausstellung des verstorbenen Freundes und Architekten Victor A. Hartmann, der wie er dem St. Petersburger Künstlerkreis angehörte und der Ästhetik des russischen Realismus verpflichtet war.

Die aneinander gereihten, durch die *Promenade* und ihre Varianten als Ganzes zusammengehaltenen Suitensätze vermitteln Impressionen aus verschiedenen Kulturräumen, aus der Welt des Märchens, der russischen Zeitgeschichte und dem Alltagsleben. Dank der Varianzbreite der Charakterstücke und/oder programmatischen Szenen, die phantastisch, pathetisch oder humorvoll komponiert sind, geht von dem Werk große Strahlkraft aus, die weltweit Künstler zu zahlreichen Bearbeitungen und Arrangements auch für ungewöhnliche Besetzungen anregte.

Eine Facette des musikalischen Humors soll am Beispiel des Bildes *Ballett der unausgeschlüpften Küken* aufgezeigt werden. Die Untersuchung stellt sich folgenden Fragen:

- Welche kompositorischen Mittel setzt Mussorgsky ein, um beim Hörer Lachen und Schmunzeln zu provozieren?
- Wann und auf welche Weise vermag Interpretation das Humorvolle der Musik zu unterstreichen, wann bedingt sie dessen Nivellierung?

Dem musikalischen Kern auf den Grund gehend, sollen unterschiedliche, auch historische Aufnahmen der originalen Klavierfassung miteinander verglichen werden.

Die Beliebtheit dieses kleinen Werkes – vor allem in der Musikpädagogik – bestätigt die kulturübergreifende Wirkung des Humors. Entstehungsgeschichte und Gestaltungsaspekte der Komposition werfen die Frage nach der heilsamen Kraft des komischen Moments in der Musik grundsätzlich und in Zeiten der Trauer im Besonderen auf.

Modest Mussorgskys Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* zählt heute zu den weltweit bekanntesten und meist gespielten Werken der Konzertliteratur. Nach wie vor aktuell, erfreut sich die Komposition beim Publikum großer Beliebtheit und gilt als eines der Paradebeispiele für Programmmusik. Zu unzähligen Transkriptionen und Arrangements für die unterschiedlichsten Besetzungen inspirierte die Originalklavierfassung.

Im Rahmen dieses dem Humor gewidmeten Beitrags soll die zum Lachen animierende, lustig-scherzhafte Facette des insgesamt vielschichtigen Werkes aufgezeigt und exemplarisch an dem Stück *Ballett der unausgeschlüpften Küken* beleuchtet werden. Die *Bilder einer Ausstellung* komponierte Mussorgsky im Andenken an den 1873 verstorbenen befreundeten Architekten Viktor Alexandrowitsch Hartmann (1834–1873). Die Entstehungsgeschichte des Zyklus' legt die Vermutung nahe, dass Humor auch bei Bewältigung von Trauer helfen bzw. heilende Kraft sein kann. Allein die Idee, Küken – obendrein noch in ihren runden, so gar nicht grazilen Eierschalen – Ballett tanzen zu lassen, entlockt mit Leichtigkeit ein Schmunzeln. Was für Bewegungen mögen das wohl sein? Vielleicht etwas unbeholfene und wackelige? Die pummeligen Gestalten, wie sie auf Hartmanns Zeichnung zu sehen sind, lassen kaum feenartigen Spitzentanz vermuten. Wie gestaltet sich das choreographische Miteinander? Schön, fein geordnet oder doch eher etwas chaotisch?

Personen aus dem unmittelbaren Umfeld Mussorgskys bescheinigen diesem einen unverwechselbaren Humor. Als Komponist nimmt Mussorgsky eine Sonderstellung ein und kann kaum eindeutig in eine bestimmte stilistische Richtung eingeordnet werden. Grundsätzlich ist seine Art des künstlerischen Ausdrucks dem russischen Realismus verpflichtet.

Die *Bilder einer Ausstellung* vereinen: Märchenhaftes, Historisches, Treiben in fremden Ländern, Alltagsszenen... Die unterschiedlichen Teile sind durch das Promenadenthema miteinander zu einem Ganzen verbunden. Symmetrisch angeordnet, haben alle Bilder ein Pendant. Alle bis auf eines: *Das Ballett der unausgeschlüpften Küken* – der Scherz steht für sich, nahezu zentral-mittig in der Suitensatzfolge plat-

ziert als auflockernde, unterhaltsame Miniatur zwischen Bildern mit oft gravitatisch-ernsthaftem Charakter.

Im Folgenden werden Interpretationen von Svjatoslav Richter, Wladimir Horowitz und Sergej Prokofjew einem Vergleich unterzogen. Diese drei Pianisten sind nicht nur weltberühmte Interpreten, sondern auch – jeder auf seine eigene Weise – Koryphäen in Sachen Humor. Grundverschiedene, fast gegensätzliche Humorarten in der Pianistik werden hier deutlich.

1 Die Pianisten

Svjatoslav Richter ging mit der Aufrichtigkeit eines echten Meisters jedem Stück auf den Grund. Die berühmte „Reinheit des Stils“, die sein Spiel auszeichnete, folgte aus seinem Ansatz, bei jedem Stück „den Kern frei zu schälen“ und das Wahre darin offen zu legen. Dieser für ihn natürliche Prozess wurde oft von einer völlig unerwarteten Resonanz begleitet. Ganz versunken in seine eigene Vorstellung über ein Objekt oder eine Geschichte, entwickelte er seine Schlussfolgerungen logisch und nach nur für ihn realen Gesetzen. Die daraus entstehenden Paradoxe nahm er mit Seriosität und Ehrlichkeit eines Kindes an, das an Wunder glaubt! Die Absurdität schien ihm folgerichtig und er pflegte die Außenstehenden mit ganz merkwürdigen Ideen zu überraschen.

Bruno Monsaingeon¹ erzählt in seinem Buch über Richter folgenden Vorfall:

In den letzten Oktobertagen hat er [Richter] sich mit dem Gedanken anfreunden können, eine Konzerttournee nach Japan zu unternehmen, allerdings nur zu bestimmten Konditionen. Die erste Bedingung war verständlich: Er musste eine Möglichkeit bekommen, einen Monat vor dem ersten Konzert an dem Flügel [auf dem er spielen würde] spielen zu können. Die zweite Bedingung konnte sich nur in dem Kopf eines Menschen wie Richter anbahnen: Er wolle nach Japan unter Vollnarkose fliegen. Er würde in seinem Pariser Hotel anästhesiert, dann mit Hilfe der mobilen Ambulanz an Bord eines Flugzeugs gebracht werden und später schließlich in Tokio aufwachen. Dieser Einfall schien ihm absolut angemessen, „schmeckte“ aber gar nicht den Ärzten, die er diesbezüglich konsultierte.²

¹ Bruno Monsaingeon (* 5. Dezember 1943 in Paris) ist ein französischer Geiger, Filmregisseur und Schriftsteller, der zahlreiche Filme und Bücher über berühmte Künstler ins Leben gerufen hat.

² Ders., *Richter. Ecrits et conversations*, Moskau 2007, S. 13, Übersetzung von Elena Gaponenko.

In Richters schlichter und unglaublicher Welt konnten die Küken in den Eierschalen tanzen, wenn ihnen nach Ringelreigen gelüstete, auch wenn sie noch nicht geschlüpft waren.

Wladimir Horowitz wird von Zeitgenossen als eine exzentrische, fantasievolle, artistische Persönlichkeit beschrieben. Seine Spontaneität, seine heitere Art zu scherzen, verlieh sogar solchen Aktionen Charme, welche bei einem anderen Künstler den Verdacht auf Geschmacklosigkeit geweckt hätten. Nach einem gelungenen Auftritt rief er manchmal den Orchestermusikern „Good, very good!“ zu und streckte die Zunge heraus.³

Kai Luehrs-Kaiser schreibt in seinem Artikel:

Auf die Frage, wie es ihm [Horowitz] mit dem legendär despotischen Dirigenten Arturo Toscanini ergangen sei, antwortete Horowitz achselzuckend: "Mein Gott, er war halt mein Schwiegervater!"⁴

Niemals beabsichtigte er, zweimal dasselbe Werk exakt auf die gleiche Weise zu präsentieren. Seine Kunst war flexibel, seine Natur erschien extrem veränderungsfähig. Er parodierte gern Kollegen, auch in deren Anwesenheit. Horowitz' Fähigkeit zu schauspielern, sich in eine Rolle zu versetzen, war faszinierend! Mit großer Leichtigkeit und Eleganz absolvierte er jede Aufgabe, sodass jedes Stück, das er spielte, an Brillanz gewann und atemberaubend klang. Ein Schmunzeln begleitet seine Aufnahme des *Ballett[s] der unausgeschlüpften Küken*. Tadellos-virtuos und nobel ist die Ausführung, fein und geschickt bewegen sich seine Fabelwesen. Ein Geniestreich?

Sergej Prokofjew wurde von Kollegen sehr geachtet und zugleich gefürchtet, da er seinen sarkastischen Humor liebte und lebte. Der Komponist Aram Khachaturian erinnerte sich an die Resonanz, welche sein neugeschriebenes Klavierkonzert bei Prokofjew erzeugte. Der angeblich zu einfache Klavierpart erntete von Maître einen ziemlich abwertenden Kommentar: „Hier kann Ihr Pianist sich auch nebenbei mit Fliegenfangen beschäftigen!“⁵

³ Beschrieben in der Zeitschrift „Den“ No. 99, (2001) in den Kulturnachrichten von Tatjana Polischtschuk.

⁴ Luehrs-Kaiser, Kai: Piano-Legende Horowitz: Berserker in Berlin; Horowitz, Vladimir: Das legendäre Berliner Konzert 18. Mai 1986, Sony CD Spiegelonline, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/piano-legende-horowitz-berserker-in-berlin-a-653474-druck.html>, Zugriff am 7.10.2009.

⁵ In: Musiker lachen, Moskau 1993, Übersetzung von Elena Gaponenko.

Seine skurrilen Reaktionen wurden so legendär, dass ihm Vieles nachgesagt wird, wobei nicht mehr festgestellt werden kann, was tatsächlich der Realität entsprach und was frei erfunden ist.⁶

Prokofjew nahm die Widersprüchlichkeit der Dinge gern ernst und untersuchte sie wie in einem Labor. Das Groteske war ihm dabei nicht nur bewusst, sondern bereitete ihm auch eine gewisse Schadenfreude. Die aberwitzige Vorstellung von Vogelembryonen, die ein Tänzchen wagen wollen, stellt er mit akademischer Sachlichkeit dar und verhöhnt damit den Zuhörer. Er treibt Parodie auf die Spitze, indem er „mit einer ernsten Miene“ eine bizarre Geschichte erzählt. Zeitzeugenberichten zufolge war er ein glänzender Erzähler.

2 Die Analyse

Das Scherzino erreicht eine Spieldauer von etwa 75–85 Sekunden. Die besagten drei Aufzeichnungen von diesem Stück sind in identische Abschnitte aufgeteilt und dauern jeweils nur wenige Sekunden.

Scherzino.
Vivo, leggero.

pp
una corda

⁶ „Einmal war Prokofjew bei der Vorstellung seiner symphonischen Dichtung *Träume* zugegen, als das Orchester unzählige falsche Töne spielte. Nach dem Konzert entschuldigte sich der Dirigent bei ihm für die schlechte Qualität der Aufführung. Prokofjew erwiderte: „Ach kommen Sie, da war doch kein einziger Ton richtig. Ich habe dieses Stück von Anfang an für die Musik von einem Fremden gehalten!“, in: Musiker lachen, Moskau 1993, Übersetzung von Elena Gaponenko.

Notenbeispiel 1: M. Mussorgsky, *Ballett der unausgeschlüpften Küken*, Teil A, Takt 1–22. Spieldauer ca. 15 Sekunden (gedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlags „Musyka“)

2.1 Richter, Teil A

Svjatoslav Richter trägt das Stück in der Originalfassung vor. Der Künstler scheint quasi unbeteiligt und lässt das Werk für sich stehen, seine Interpretation ist „streng klassisch“, fast antik. Er spielt ohne rubato und ziemlich rasch, die Nuancierungen werden gemäß dem Urtext wiedergegeben. Mit dieser Art zu spielen unterstreicht der Pianist die im Stück vorhandenen humoristischen Details: hohe Lage, „zwitschernde“ Vorschläge. Durch die Schnelligkeit und Gleichmäßigkeit erscheint der Anfang schon fast zu schnell und sogar leicht unterkühlt. Gerade durch die Distanz beim Spielen wird Humor evoziert.

2.2 Horowitz, Teil A

Wladimir Horowitz verwendet den Klavierauszug der Orchesterfassung von Maurice Ravel, die im Vergleich zum Original mit mehreren Orchestereffekten angereichert ist. Er spielt den Anfang zwar relativ schnell, aber viel flexibler und einfühlsamer als Richter. Durch Akzente in der linken Hand, Oktavierungen gegen Ende, minimale Atempausen nach Motivende wirken „seine“ Küken wie Märchengestalten. Sie besitzen Persönlichkeit. Durch Änderungen im Tempo und in der Dynamik klingt seine Fassung sehr frei, individuell und fantasievoll.

2.3 Prokofjew, Teil A

Die historische Aufnahme (entstanden um 1920)⁷ des Pianisten und Komponisten Sergej Prokofjew erscheint zunächst widersprüchlich, fast absurd! Die Originalfassung wird dermaßen langsam und unrhythmisch wiedergegeben, sodass sich nahezu jeder Musikschullehrer anfangs fragen würde, ob Prokofjew das Stück ausreichend geübt hat! Durch außergewöhnliche Agogik schlägt der Interpret eine Brücke zu dem grotesken Titel des Stücks. Sein Spiel klingt ironisch, beinahe intellektuell. Der Pianist scheint das Paradox zu genießen, dass die unausgeschlüpfen Küken in ihren Eierschalen das Tanzbein schwingen. Man hört absichtlich ungekonnte Sprünge, das Tempo wird nicht eingehalten. Der Künstler diskoordiniert seine Hände und lässt sie nicht zusammenspielen. Er malt ein Bild, in dem Phantasmagorie und Persiflage dominieren.

The image shows a musical score for a piano trio, labeled 'Trio'. It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system also has four measures. The music is written for piano (ppp) and features a complex, wavy melodic line in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb) across the systems.

Notenbeispiel 2: M. Mussorgsky, *Ballett der unausgeschlüpfen Küken*, Teil B: Takt 23–30, ca. 15 Sekunden (gedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlags „Musyka“)

⁷ "Rollography" of Duo-Art Reproducing Piano Rolls Fonoteca 1019, Catalog N. 65910.

2.4 Richter, Teil B

In diesem Abschnitt bleibt sich der Pianist weiterhin treu: Er spielt sehr genau, alles in einem gleichmäßig flotten Tempo. Die raschelnden Triller in seiner rechten Hand werden sehr schnell und geordnet geschlagen. Das Gesamtklangbild erscheint auch hier klassisch und leicht distanziert.

2.5 Horowitz, Teil B

Die Ausführung von Horowitz ist zwar im Vergleich zu Richter auch rasch und rhythmisch, wirkt aber durch eingebaute virtuose Elemente wie Oktavierungen und „sprechende“ Finger, um Einiges lebendiger und freier.

2.6 Prokofjew, Teil B

Prokofjew spielt diese Passage fast genauso zügig wie Richter und Horowitz, setzt sich jedoch viel mehr mit Details auseinander. Durch nicht ganz zusammenspielende Hände unterstreicht er die polyphonen Aspekte: Die Selbstständigkeit der linken Hand, die wie ein „tickendes Uhrwerk“ einen seltsamen tritonusreichen Bass ausführt, wird durch die rechte Hand gekontert. Hier wird jeder Triller extra angesetzt, um die merkwürdigen Harmonien noch anschaulicher darzustellen.

Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda

Notenbeispiel 3: M. Mussorgsky, *Ballett der unausgeschlüpften Küken*, Teil C: Takt 31–38, ca. 10 Sekunden (gedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlags „Musyka“)

2.7 Richter, Teil C

In diesem kurzen Abschnitt ändert Richter nichts an seiner Ausführungsart. Sein Spiel klingt sehr gelassen und homophon. Die führende Stimme befindet sich eindeutig oben.

2.8 Horowitz, Teil C

Horowitz spielt viel beweglicher als Richter. Die vielen virtuoson Effekthaschereien (zum Beispiel Oktavierungen und eingebaute Nebenstimmen, die der Orchesterversion entstammen) sowie die sehr starken Akzente in der linken Hand lassen die Musik resolut, fast aggressiv klingen! Seine Virtuosität und sprühende Energie mahnen an Franz Liszt. Dank der ganz unterschiedlichen Charaktere in der linken und der rechten Hand bekommt das Klangbild zudem polyphone Züge.

2.9 Prokofjew, Teil C

Prokofjew ist der Einzige, der betont individualisiert. Bei der Wiederholung verändert er das Tempo gewaltig. Es schaukelt sich hoch, wodurch derselbe musikalische Text nicht wie eine Wiederholung, sondern eher wie eine Fortsetzung wirkt. Bei der Reprise angekommen, verlagert er sogar die melodische Bedeutung in die linke Hand, was diesen Effekt noch verstärkt.

The image shows a musical score for a Coda section, measures 39-42. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music is marked with dynamics: *mf* (mezzo-forte) in measure 39, *p* (piano) in measure 40, *dim* (diminuendo) in measure 41, and *pp* (pianissimo) in measure 42. The word *attacca* is written above the final measure. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Notenbeispiel 4: M. Mussorgsky, *Ballett der unausgeschlüpften Küken*, Teil D: Takt 39–42, ca. 5–8 Sekunden (gedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlags „Musyka“)

2.10 Richter, Teil D

Dem Urtext folgend, präsentiert Svjatoslav Richter den Zuhörern am Ende des Stücks nach der Fermate ein traditionelles Postludium.

2.11 Horowitz, Teil D

Der Schlussteil wird von dem Künstler in einer viel höheren Lage als im Original und mit sehr spielerischen zusätzlichen Vorschlägen ausgeführt – wie weggeflogen!

2.12 Prokofjew, Teil D

Die Codetta nimmt bei Prokofjew die Rekordzeit von acht Sekunden in Anspruch. Beobachtend hält er die übergebundene Oktave lange aus, vervielfacht die Pausenwerte und spielt die Vorschläge mit Bedacht. Seine Interpretation wirkt sprechend und lakonisch.

3 Das Resümee

Svjatoslav Richter präsentiert das ganze Stück als eine Einheit. Er spielt locker und im gleich schnellen Tempo. Der Musiker ermittelt den Stellenwert des Scherzinos innerhalb des gesamten Zyklus'. Es ist ein retardierendes Moment, ein Intermezzo, lediglich ein kleines Bild in einer großen Ausstellung.

In der Darbietung von Wladimir Horowitz erleben die Zuhörer eine stark romantisierte Interpretation, in der die Küken durch Virtuosität und Vielfalt zum Leben erweckt werden.

Die musikalische Darstellung von Sergej Prokofjew misst den einzelnen Elementen eine wesentlich umfangreichere Bedeutung bei. Durch enorme Temposchwankungen in den Formteilen und Abschnitten wird den verschiedenen Details eine gewisse Selbstständigkeit verliehen. Dies lässt das Stück sehr imposant und intellektuell wirken. Bemerkenswert ist, dass Prokofjew nur wenige Stücke aus den *Bilder[n] einer Ausstellung* eingespielt hat. Sein besonderes Interesse weckten auch die *Promenade*, *Das alte Schloss* und *Bydlø*.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass drei Arten des Humors in den Interpretationen herausgearbeitet werden: Humor als Distanz, Humor als Fantasie mit Lächeln, Humor als ironische Illustration. Durch die betrachteten, fast kontroversen Darstellungen des Scherzinos werden einige humoristische Facetten in der Pianistik deutlich. Ergänzend bleibt zu erwähnen, dass hiermit noch lange nicht alle Möglichkeiten des Humors in diesem Stück ausgeschöpft sind. Die vielen existierenden Interpretationen und Arrangements, die die differenten Eigenschaften dieser Komposition hervorheben, besitzen gleiche Wertigkeit und lassen das Stück immer wieder neu

entdecken. Gerade diese Vielfalt hält *Das Ballett der unausgeschlüpften Küken* lebendig.

Quellen:

Aufnahme von Svjatoslav Richter, Moskau 1958, Melodia, erschienen bei Eurodisk 1968.

Aufnahme von Wladimir Horowitz, Carnegie Hall, 1945–1950 erschienen bei Sony classical 2009.

Aufnahme von Sergej Prokofjew, „Rollography“ of Duo-Art Reproducing Piano Rolls Fonoteca 1019, Catalog N. 65910.

Abbildung 1–4: M. P. Mussorgsky: Complete Collected Works, vol. VIII, *Ballett der unausgeschlüpften Küken*, Moskau 1931.

Personen- und Werkverzeichnis

A

- Abert, Hermann 21f.
 Adorno, Theodor W. 57, 60
 Ambros, August Wilhelm 167f.
 Aristoteles 15, 29
 Arnim, Achim von
 Des Knaben Wunderhorn 120
 Arnold, Theodor Ferdinand Kajetan 7

B

- Bach, Johann Sebastian 4, 30, 100, 103f.
 Bach, Carl Philipp Emanuel 163, 165
 Bain, Alexander 29
 Balzac, Honoré
 Contes drôlatiques 18
 Barthes, Roland 57
 Beethoven, Ludwig van 4, 8, 20, 23, 54,
 153–179
 Alla inghrese quasi un capriccio G-Dur
 (op. 129) 157–167, 168
 Diabelli-Variationen (op. 120) 154
 Eroica-Variationen (op. 35) 154f.
 Klavierkonzert C-Dur (op. 15) 154
 Klaviersonate As-Dur (op. 110) 154
 Klaviersonate F-Dur (op. 10,2) 154
 Klaviersonate G-Dur (op. 31,1) 154
 Sinfonie Nr. 3 („*Sinfonia eroica*“) 35
 Sinfonie Nr. 5 (op. 67) 160
 Sinfonie Nr. 8 (op. 93) 167–179
 Streichquartett F-Dur (op. 18,1) 160
 Bellini, Vincenzo 191
 Bergson, Henri 17, 23f., 49–66
 Bergson, Michal (urspr. Bereksohn, Vater v.
 Henri B.) 58
 Berlioz, Hector 175
 Bernstein, Leonard 31
 Biber, Heinrich Ignaz 34
 Sonate „Battaglia“ 34
 Boito, Arrigo 183, 191–194
 Mefistofele 192–197, 198
 Bontempi, Giovanni Andrea
 Dafne 63, 70, 87f., 94–96
 Bottesini, Giovanni 186
 Brendel, Alfred 6–8, 154f., 163

- Borris, Siegfried 157f.
 Bouhours, Dominique 61
 Breuning, Stephan von 172
 Brunsvick, Graf von 172
 Burney, Charles 140f.
 Busch, Wilhelm
 Der Virtuos 163–167
 Buttstedt, Johann Heinrich 124

C

- Cage, John 220
 Catalani, Alfredo 186, 197f., 201f.
 La Wally 197–202
 Cervantes, Miquel de
 Don Quijote 11
 Chopin, Frédéric 163
 Churchill, Winston 11f.
 Cimarosa, Domenico
 Il maestro di cappella 41
 Clementi, Muzio
 Sonatina in C-Dur (op. 36,1) 207f., 209–
 215, 217, 219
 Cocteau, Jean 206
 Cohen, Hermann 20
 Conradi, Johann Georg 84, 89f.
 Die schöne und getreue Ariadne 70, 78–80,
 84–86, 89f., 94–96
 Couperin, François 54
 Czerny, Carl 155f., 158, 162f.

D

- Dahlhaus, Carl 174
 Daschner, Hubert 12, 21
 Delage, Yves 55
 Desprez, Josquin 41f., 42
 Dessoir, Max 29, 30
 Dickens, Charles 44
 Diabelli, Anton 158
 Dies, Albert Christoph 7f., 42
 Doni, Anton Francesco
 Madrigal „Noi v’habbiam donne“ 34
 Donizetti, Gaetano 191
 Don Pasquale 182
 Dossi, Carlo 184–186, 191f.

Dürer, Albrecht
Melancholia I 103

E

Eco, Umberto 62
 Eggebrecht, Hans Heinrich 60
 Einstein, Alfred 33

F

Fallersleben, Hoffmann von 120
 Fischer, Kuno 10f.
 Foster Jenkins, Florence 27, 30, 32
 Fehre, Christoph Ludwig 113–136
Der Schulmeister in der Singschule (Kantate)
 41, 113–136
 Fesl, Fredl 36
 Fétis, François-Joseph 170
 Fischer, Kuno 209
 Förtsch, Johann Philipp 89f.
 Franck, Johann Wolfgang 89f.
Cecrops 67
Der Glückliche/Unglückliche Groß-Vezier
Cara Mustapha 70, 82–84, 92, 94–96
 Fränkel, Walter 63f.
 Frankenberger, Julius 63f.
 Freud, Sigmund 12, 17
 Freyberg, Christian August 116f.
 Friedlaender, Max 105f.

G

Georgiades, Thrasyboulos 60
 Geiringer, Karl 138
 Genzinger, Marianne von 139
 Gerstner, Johann Christian 115–117, 129
 Ghislanzoni, Antonio 181, 186–191
 Goethe, Johann Wolfgang von
Faust. Der Tragödie erster Teil 193
 Golyschew, Jefim
Sinfonie aggregat 36
 Gomez, Carlo 186
 Griesinger, Georg August 7f., 139, 143, 144
 Grimm, Gebrüder
Das Eselein (Märchen) 118f.

Die Bremer Stadtmusikanten (Märchen)
 121

Gülke, Peter 174f.

H

Hartmann, Victor Alexandrowitsch 221,
 222
 Hasse, Johann Adolph 126
 Hammerschmidt, Andreas 129
 Haydn, Joseph 4, 7f., 19, 20, 21, 25f., 42,
 54, 137–152, 170
 Klaviersonate in D-Dur (Hob. XVI:14)
 21f.
 Klaviersonate in C-Dur (Hob. XVI:50) 8
 Klaviertrio G-Dur 159
 Sinfonie Nr. 60 („Il distratto“) 27, 35, 38
 Sinfonie Nr. 94 („mit dem Paukenschlag“)
 137f., 143–152
 Streichquartett (Hob. 41 / op. 33,5) 21
 Violinsonate „Jakobs Traum“ 42
 Heinichen, Johann David 124f.
 Hertzmann, Erich 159
 Hiller, Johann Adam 20
 Hillern, Wilhelmine von
Die Geyerwally 198
 Hindemith, Paul 43ff.
Das atonale Cabaret 44
Musik für sechs Instrumente und einen
Umwender 44
Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ wie
sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7
am Brunnen vom Blatt spielt 27f., 33, 43–
 48
 Streichquartett „Minimax. Repertorium
 für Militärmusik“ 40
Der Sturm im Wasserglas 44
 Hindemith, Robert (Vater von Paul H.) 43
 Hobbes, Thomas 29
 Homilius, Gottfried August 116
 Horowitz, Wladimir 223, 226–231
 Hummel, Johann Nepomuk 155
 Hunold, Christian Friedrich 92

J

- Jankélévitch, Vladimir 59
 Joseph II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) 140

K

- Kagel, Maurizio 43
Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen
 (urspr. aus dem Hörspiel „Der Tribun“) 40, 43
 Kant, Immanuel 9f., 17, 20, 31
 Krautwurst, Franz 100f.
 Kreisler, Georg
 Lied „Der Musikkritiker“ 36
 Kretzschmar, Hermann 169f., 173, 175
 Krieger, Johann 116
 Kusser (Cousser), Johann Sigismund 89
Erindo oder Die unsträfliche Liebe 70, 75f., 94–96

L

- Laaff, Ernst 168f.
 Lasso, Orlando di 33
 Levison, Katherine (Mutter von H. Bergson) 50
 Levit, Igor 154
 Ligeti, György
Aventures et Nouvelles aventures 7
 Lissa, Zofia 8ff.
 Liszt, Franz 163
 Löhner, Johann
Die Triumphierende Treu 67, 81f., 94–96
 Lorient 27, 36
 Lortzing, Albert 40f.
Der Wildschütz 41
Zar und Zimmermann 40f.
 Louis XII (frz. König) 42
 Louis XIV (frz. König) 90
 Lully, Jean-Baptiste 84
 Lyser, Johann Peter 160–162

M

- Mahler, Gustav 54
Lob des Hohen Verstandes 120

- Mälzel, Johann Nepomuk 171–176
 Marcel, Gabriel 56f., 65
 Mattheson, Johann 20, 86f., 124, 129
Cleopatra 86
Der musicalische Patriot 86f.
 Meder, Johann Valentin
Die Beständige Argenia 67, 70, 73–75, 88f., 94–96
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 42
Bühnenmusik zum „Sommernachtstraum“ 34, 37
 Singspiel „Heimkehr aus der Fremde“ 42
 Michaelis, Christian Friedrich 20, 156f.
 Monteverdi, Claudio 77
L'incoronazione di Poppea 67
Il Ritorno d'Ulisse in Patria 70, 71–73
Scherzi musicali 23
 Mozart, Wolfgang Amadeus 199
 „Musikalischer Spaß“, Sextett für Streichquartett und Hörner (KV 522) 7, 23, 32, 35, 37, 38, 43
Die Zauberflöte 30
 Mulholland, Matt 36, 39
 Mussorgsky, Modest 221f.
Ballett der unausgeschlüpften Küken (aus: *Bilder einer Ausstellung*) 221, 223–231

N

- Nikolaus I., Johann (Fürst von Esterházy) 140
 Nola, Giovanni Domenico da 27, 38
 Villanella „Madonna voi me fare una camisa“ 34, 37, 40

O

- Offenbach, Jacques
Orpheus in der Unterwelt 36
 Osthoff, Helmuth 100

P

- Pachelbel, Johann 125
 Paganini, Niccolò 163
 Paul, Jean 10, 20, 31
 Petrella, Enrico 186

- Pfeiffer, August 103, 112
 Phaedrus
 Esel an der Leier (Fabel) 118
 Picabia, Francis 206f.
 Picasso, Pablo 206
 Platon 29, 31
 Plancherel-Walter, Roswitha 63–66
 Plessner, Helmuth 10
 Pleyel, Ignaz 142, 143, 155
 Ponchielli, Amilcare 186
 Postel, Christan Heinrich 92
 Preisendanz, Wolfgang 11f.
 Prokofjew, Sergej 223, 224f., 226–231
- R**
- Rathgeber, Pater Valentin 99ff.
 *Ohren-vergnügendes und Gemüth-
 ergötzendes Tafel-Confect* 99–112
 Reich, Willi 33, 42
 Richter, Svjatoslav 223f., 226–230
 Ritter, Joachim 10, 15–21
 Rochlitz, Friedrich 154
 Rossini, Gioachino 191
 Péchés de vieillesse (Sünden des Alters) 7
 Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ 53
- S**
- Saint-Saëns, Camille
 Karneval der Tiere 36, 38f.
 Salomon, Johann Peter 140–142
 Satie, Erik 203–220
 Gnossiennes 206
 Musique d'ameublement 206
 Sonatine bureaucratique 203, 207–220
 Trois Gymnopédies 206
 Véritables Préludes flasques 38
 Scarlatti, Domenico 34
 Fuge für Cembalo g-Moll („Katzenfuge“)
 34f.
 Scheibe, Adolph 20
 Schering, Arnold 178
 Schickele, Peter 30
 Schindler, Anton 158, 171–173
 Schneider, Helge 36f.
- Schönberg, Arnold 4
 Schopenhauer, Arthur 35
 Schostakowitsch, Dmitri 37, 38, 43
 Symphonie Nr. 5 34
 Symphonie Nr. 15 53
 Schütz, A. 31
 Schütze, Stefan 21
 Schumann, Robert 176
 Humoreske (op. 20) 6
 Serres, Michel 61
 Seyfert, Johann Caspar 99
 Shakespeare, William 17, 141
 Twelfth Night (Was Ihr wollt) 17f.
 Shaw, George Bernard 11f.
 Sholem, Gershom 60f.
 Spazier, Johann Gottlieb Karl 21
 Stein, K. 10
 Stille, Michael 12, 19, 21
 Storck, Karl 42
 Strauss, Richard 44
 Don Quichotte 27
- T**
- Telemann, Georg Philipp 41, 100, 103f.,
 113, 114, 126
 Ouvertüre TWV 55:F11 34
 Theile, Johann
 *Der erschaffene, gefallene und wieder
 aufgerichtete Mensch* 91
 Toscanini, Arturo 224
- V**
- Veidl, Theodor 160f.
 Verdi, Giuseppe
 Aida 186
 Falstaff 182
 Un giorno di regno 182
 Vischer, Friedrich Theodor 10, 24
 Volkelt, Johannes 9
 Voltaire 61

W

Wagner, Richard

Der fliegende Holländer 27f., 44–48*Die Meistersinger von Nürnberg* 41

Walther, Johann Gottfried 125

Weber, Friedrich August 20

Weise, Christian 116

Wellek, Albert 19, 21

Witwicki, Wladyslaw 8

Humor ist leichter definierbar über (subjektive) Reaktionen des Hörers als musikimmanent (objektiv). Soziokulturelle Vorgaben wie Zeitgeist, Bildung, Erwartungshaltung und musikalische Sozialisation sind bedingende Faktoren des Hörprozesses, sie reichen jedoch nicht aus, das Phänomen musikalischen Humors zu erklären. Weiterführend ist zu fragen, wo, wann, warum und wieso musikalische Ereignisse überhaupt zum Lachen oder Schmunzeln anregen oder nicht. Sind dem Komponisten und/oder Hörer die Traditionen, Regeln, Normen bestimmter Musiken oder Musikkulturen nicht geläufig, wird er über Humor auslösende Verletzungen, Brüche, geistreiche Anspielungen u. a. m. kaum lachen können, da raffinierte Spielformen des Komischen auch Kritik an ästhetischen Konventionen sind, die sich dynamisch, rhythmisch, tempomäßig, harmonisch, melodisch, satztechnisch, formal oder instrumental artikulieren. Bildungskonzepte sollten also Voraussetzungen bereitstellen, die es Schülern, Kindern, Senioren oder Musiklaien ermöglichen, musikalischen Humor als intellektuelle und/oder emotionale Bereicherung erfahren zu können.

Die in dieser Publikation vereinten Studien reflektieren Zugänge zu unterschiedlichen Musikwerken, Definitionen und Spieltechniken, auch zu jener Ausnahmeliteratur, welche musikalischen Humor als ästhetische Distanz zu realisieren vermochte.

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

 GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-226-6

Universitätsverlag Göttingen