

Folkwang Universität der Künste
Fachbereich 2
Studiengang: 1-Fach-Master Musikwissenschaft
Schwerpunkt: Musik- und Kulturwissenschaft
1. Prüfer: Prof. Dr. Julian Caskel
2. Prüfer: Prof. Dr. Stefan Klöckner
Sommersemester 2023

Masterarbeit

Neue Musik und Humor im 21. Jahrhundert

Vorgelegt von
Simon Bahr
Bremer Str. 1, 50670 Köln
Matrikelnummer: 2333642
11. Fachsemester
12.09.2023

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Fragestellungen	2
1.2	Methode	2
2	Theorien des Humors	4
2.1	Klassische Thesen über das Lachen	5
2.1.1	Die Superioritätsthese	5
2.1.2	Die Inkongruenzthese	6
2.1.3	Die Entspannungsthese	7
2.1.4	Humor als soziales Spiel	8
2.2	Entwicklungen der Humorthorie um 1900	8
2.2.1	Sigmund Freud und der Witz	9
2.2.2	Henri Bergson und das Lachen	10
2.3	Aktuelle Humorthorien	14
2.3.1	Thomas C. Veatch: A Theory of Humor	14
2.3.2	Psychologische Perspektiven auf Humor	15
2.3.3	Soziologische Perspektiven auf Humor	16
2.3.4	Humor und Geschlecht	17
2.4	Humorbegriffe	18
3	Kunstmusik und Humor	21
3.1	Musikwissenschaftliche Diskurse	21
3.1.1	Kritische Positionen	22
3.1.2	Aktuelle Literatur	23
3.1.3	Taxonomien musikalischen Humors	24
3.2	Kunstmusik und Humor vor 1945	25
4	Neue Musik und Humor	29
4.1	Der Begriff ‚Neue Musik‘	30
4.1.1	Die materialbezogene Annäherung	30
4.1.2	Die soziotopische Annäherung	32
4.2	Beispiele in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts	33
4.2.1	Arnold Schönberg	34

4.2.2	John Cage	34
4.2.3	Karlheinz Stockhausen	35
4.2.4	György Ligeti	36
4.2.5	Pierre Schaeffer	37
4.2.6	Mauricio Kagel	37
4.3	Neue Musik und Pop	39
5	Diskurse der Neuen Musik über Humor	41
5.1	Eggert vs. Lücker	42
5.2	Humorbezogene Selbstverortungen	44
5.3	Versuch einer eigenen Taxonomie	46
5.4	Ermittlung der Analysebeispiele	48
6	Analysen	49
6.1	Trond Reinholdtsen: <i>Musik</i> (2012)	49
6.1.1	<i>Musik</i> im Kontext der <i>Donaueschinger Musiktage</i> und der <i>Norwegian Opera</i>	50
6.1.2	Die <i>Study Score</i>	52
6.1.3	<i>Instrumentalmusik</i>	53
6.1.4	Towards a Metamusic (Power Point Lecture)	56
6.1.5	Opera from Quasi-Backstage: Freiheit	58
6.1.6	Zwischenresümee	59
6.2	Jennifer Walsh: <i>XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!</i> (2003)	61
6.3	Johannes Kreidler: <i>Chart Music</i> (2009)	62
6.4	Mark Applebaum: <i>Aphasia</i> (2010)	63
6.4.1	Notation und Realisation von Handgesten	64
6.4.2	Audiovisuelle Synchronisation	65
6.4.3	(In-)Kongruenzen in Geste-Klang-Beziehungen	67
6.4.4	Zwischenresümee	70
6.5	Alexander Schubert: <i>HELLO</i> (2014)	71
6.6	Matthew Shlomowitz: <i>Glücklich, Glücklich, Freude, Freude</i> (2019)	72
6.6.1	Musikalische Konzeption und Einleitung	74
6.6.2	Das Hauptthema	74
6.6.3	Das Gegenthema	76
6.6.4	Weiterer Verlauf und Publikumsreaktionen	76
6.6.5	Zwischenresümee	77

6.7	Michael Pelzel: „ <i>Alf</i> “- <i>Sonata</i> (2019)	78
6.8	Holly Harrison: <i>And Whether Pigs Have Wings</i> (2016)	78
7	Resümee	80
8	Ausblick	83
	Literatur	85
	Anhang	93
A	Stückliste	93
B	Mediale Kategorien in <i>Musik</i>	95
C	Mediale Kategorien in <i>Aphasia</i>	96
D	Mediale Kategorien in <i>Glücklich, Glücklich, Freude, Freude</i>	97

1 Einleitung

Die Position, dass Musik eine genuin ernste Angelegenheit sei, ist nicht schwer zu finden. Im 19. Jahrhundert wird sie etwa von E. T. A. Hoffmann oder Arthur Schopenhauer entschieden vertreten (Frank, 2017: 19). In dieser Zeit vollzieht sich außerdem eine zunehmende Dichotomisierung der Musik in Kunst und Unterhaltung (Jacob, 2016: 104 f.). Eines der Resultate dieser Entwicklung ist die – durch die *Gesellschaft für Musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* (GEMA) institutionalisierte – Einteilung in ‚Ernste Musik‘ und ‚Unterhaltungsmusik‘ (ebd.). Günther Rötter (2001: 20) stellt in Bezug auf die Rolle des Humors im Zusammenhang mit dieser Einteilung fest: „[Der] Humor [...tritt] in der ‚Ernsten Musik‘ des 20. Jahrhunderts [zurück]“ .

Theodor W. Adorno, in dessen Denkschule diese Dichotomie eine grundlegende Rolle spielt, äußerte sich entsprechend skeptisch zum Thema Humor:

Ich glaube nicht, dass ich übertreibe, wenn ich sage, daß im geistigen Bereich jedenfalls von allen Greueln, die es gibt, Humor doch der schlimmste aller Greuel ist [...]. (Adorno, 2014: 428)

Damit korrespondiert ebenfalls die Beobachtung von Christoph von Blumröder (2010: 333), dass die Neue Musik nach dem Zweiten Weltkrieg „von Trauer und Entsetzen überschattet“ gewesen sei, was in einigen Fällen zu unmittelbarer und mahnender Bezugnahme – wie in Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* oder Luigi Nono *Il canto sospeso* –, im Allgemeinen aber vor allem zu „tiefem Ernst“ und Kritik an „überkommenen Herstellungstechniken und obskuren ästhetischen Anschauungen“ geführt habe. Gegenbeispiele wie einzelne Äußerungen und Stücke etwa von Karlheinz Stockhausen (siehe 4.2.3), den Blumröder unter anderem in diesem Zusammenhang nennt, können als keineswegs zu vernachlässigende, aber die Regel bestätigende Ausnahmen dieser Tendenz gelten. Eine erste Wende hin zu einem neuen Interesse an Humor innerhalb der Neuen Musik erkennt Blumenröder bei Mauricio Kagel und in der *Musique concrète* Pierre Schaeffers (ebd.: 333).

Obwohl sich diese Wende auf den ersten Blick bereits im späteren Verlauf des 20. Jahrhunderts zu vollziehen scheint, ist die Rolle von Humor in der Neuen Musik nach wie vor wenig untersucht worden. Wolfgang Gratzer (2016: 270 f.) stellt fest, dass die Frage, ob es komische Gattungen zeitgenössischer Musik gebe, „bislang

erst in Ansätzen erforscht“ worden sei, und schreibt dabei auch dem Begriff der ‚Ernsten Musik‘ eine Mitschuld zu, dessen Bedeutung – falls zu wörtlich genommen – „die Sicht darauf verstellt, dass nicht alleine sog. U-Musik unterhaltsam zu wirken vermag“.

1.1 Fragestellungen

Der eingangs beschriebenen Leerstelle im Bereich Neue Musik und Humor nachgehend, soll im Rahmen dieser Arbeit ein spezifischer Blick auf die Rolle von Humor in der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts geworfen werden. Dabei wird der Annahme gefolgt, dass das Untersuchen von Humor „als Mittel zur Reflexion über eine musikalische Epoche dienen“, also auch über diesen Gegenstand an sich hinausgehende Erkenntnisse liefern kann (Rötter, 2001: 20).

Es wird die Frage gestellt, welche Rolle das Thema Humor in der Neuen Musik im 21. Jahrhundert spielt. Wie wird Humor in Diskursen und Stücken Neuer Musik heute behandelt? Inwiefern unterscheiden sich die Perspektiven auf Humor in der aktuellen Neuen Musik von denen im 20. Jahrhundert oder in der Kunstmusik davor? Welche Humorformen sind feststellbar, die entweder an bestehende Topoi musikalischen Humors anknüpfen oder neue Strategien musikalischen Humors realisieren? Und wie lassen sich diese Humorformen kategorisieren, um eine grundlegende Vorstellung der wesentlichen Tendenzen der Verwendung von Humor in Neuer Musik der vergangenen zwei Jahrzehnte zu erlangen?

1.2 Methode

Wie Michael Stille (1990: 19 f.) feststellt, sind Gegenstände nicht für sich genommen komisch, sondern müssen auch als komisch erfahrbar sein und erfahren werden. In ähnlicher Weise konstatiert Wolfgang Gratzer (2016: 270): „Ob [...] Attribute wie ‚grotesk‘ ‚ironisch‘ oder ‚komisch‘ passend erscheinen, hängt nicht unwesentlich von den Vorannahmen jener ab, die solche Attribute wählen bzw. beurteilen“. Humorwirkungen seien eben nicht universalistisch, sondern durch „diskursanalytische, interkulturell sensibilisierte, transdisziplinär ausgerichtete“ Faktoren zu differenzieren. Diese Beobachtung bestimmt das methodische Vorgehen in dieser Arbeit, bei dem die für die Analyse ausgewählten Beispiele aufgrund von diskursbezogenen Beobachtungen ermittelt wurden (siehe 5.4).

So teilt sich die vorliegende Arbeit in einen theoretisch-historischen Teil (Kapitel 2–4) und einen (diskurs-)analytischen Teil (Kapitel 5 und 6). Auf Basis der im ersten Teil erschlossenen theoretischen und historischen Grundlagen wird im zweiten Teil zunächst die diskursive Perspektive auf Humor unter Protagonist:innen der Neuen Musik im 21. Jahrhundert untersucht. Teil dieser diskursanalytischen Annäherung ist das Ermitteln derjenigen Beispiele, die in Kapitel 6 genauer analysiert oder schlaglichtartig betrachtet werden.

2 Theorien des Humors

Die Theoretisierung von Humor ist zugleich ein altes und ein relativ junges Feld: Zwar spannen sich Ansätze, das Phänomen Lachen¹ zu erklären und seinen sozialen Nutzen zu bewerten, von der antiken Philosophie bis in die Gegenwart (vgl. Veatch, 1998: 161), doch handelt es sich bis ins 19. Jahrhundert fast ausschließlich um kürzere Bemerkungen in Texten zu anderen Themen² (vgl. Morreall, 2020; Goldstein, 1976: 104). Erst Anfang des 20. Jahrhunderts veröffentlichen Henri Bergson³ und Sigmund Freud⁴ grundlegende Monografien, die das Thema ausführlich in den Blick nehmen. Ende des 20. Jahrhunderts ist ein transdisziplinäres Forschungsfeld entstanden, das sich dem Thema Humor aus verschiedenen Perspektiven heraus nähert. So erscheint beispielsweise seit 1988 die Fachzeitschrift *HUMOR. International Journal of Humor Research*. John Morreall (2009) hat eine umfassende Arbeit zur Philosophie des Humors vorgelegt.

In diesem Kapitel werden zunächst die wesentlichen klassischen Thesen über das Lachen zusammengestellt. Darauf folgt eine Darstellung der Theorien Freuds und Bergsons, die um 1900 zwei wichtige Beiträge zur Humortheorie liefern und die im 20. Jahrhundert folgenden Diskurse entscheidend prägen. Zudem werden einige aktuelle Perspektiven unterschiedlicher akademischer Disziplinen auf das Thema skizziert sowie einige zentrale Humorbegriffe untersucht. In diesem Zusammenhang werden die zunächst synonym verwendeten – da historisch nicht trennscharfen – Begriffe Humor, Komik oder Witz genauer bestimmt.

¹Bis in das 18. Jahrhundert hinein sind Theorien des Humors in der Hauptsache entweder Theorien des Lachens oder der Komödie, dann bildet sich der Humorbegriff in seiner heutigen Form (Morreall, 2020) und der Begriff des Komischen spaltet sich von der Komödie ab (Stille, 1990: 24).

²Eine frühe ausführliche Auseinandersetzung könnte bei Aristoteles zu finden sein, dessen Schrift über die Komödie allerdings etwa 800 n. Chr. verloren ging (vgl. Veatch, 1998: 213).

³*Le rire* (1900), siehe Bergson, 2011.

⁴*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), siehe Freud, 2009. Freud bezieht sich unter anderem auf Jean Paul, der einen Abschnitt seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804) dem Thema widmet, sowie auf einige Zeitgenossen, weist aber ebenfalls darauf hin, dass „die philosophische Bemühung dem Witz lange nicht in dem Maße zuteil geworden ist, welches er durch seine Rolle in unserem Geistesleben verdient“ (ebd.: 25).

2.1 Klassische Thesen über das Lachen

Es ist verbreitet, die klassischen, oft fragmenthaften Äußerungen zu Lachen und Humor übergeordneten Thesen⁵ zuzurechnen, die jene mit diesen grundsätzlich teilen. Morreall (ebd.: 6) betont, dass sich diese einzelnen Thesen keinesfalls gegenseitig ausschließen. Tatsächlich ist die Position verbreitet, dass keine einzelne Definition das Phänomen Humor umfassend erklären, sondern ein Verständnis nur dort erreicht werden kann, wo die klassischen Ansätze miteinander kompatibel gemacht werden (Veatch, 1998: 162; Bach, 2016).

2.1.1 Die Superioritätsthese

Wie Morreall (2020) feststellt, vertreten die meisten Äußerungen über das Lachen, die sich in der Philosophiegeschichte von der Antike bis in das 20. Jahrhundert finden lassen, eine klar negative Position bezüglich seines gesellschaftlichen Werts. Das ist unmittelbare Folge einer bestimmten Vorstellung vom Wesen des Lachens, die sich zumindest als Teilaspekt bis in gegenwärtige Theorien fortsetzt: Der sogenannten Superioritätsthese zufolge artikulieren sich im Lachen Gefühle der Überlegenheit, die durch eine „Höherstellung des Lachenden“, eine „Erniedrigung des Belachten“ oder eine Kombination dieser beiden zustande kommen können (Goeth, 2015: 28; siehe auch Morreall, 2009: 6).

So stellt für Platon das Lachen ein Laster und Übel dar, das mit einer Form der Ignoranz und Selbstüberhöhung einhergeht (Morreall, 2020: o. S.). Er geht so weit, für den idealen Staat eine Zensur der Komödie zu fordern, sobald sie das Publikum zum Lachen bringe (ebd.: o. S.).

Obwohl Aristoteles dem Lachen einen gewissen sozialen Wert zugesteht (siehe 2.1.4), teilt er mit Platon die Ansicht, dass es durch Geringschätzung hervorgerufen wird (Morreall, 2020; Bach, 2016: 10). Außerdem wird das Lachen von ihm durch einen „mit Häßlichkeit verbundene[n] Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“ (Aristoteles, 1982: 17) hervorgerufen.

Im 17. Jahrhundert urteilt Thomas Hobbes, ähnlich wie Platon, vernichtend über das Lachen und expliziert die Idee des Überlegenheitsgefühls: Für ihn ist das Lachen mit Stolz und dem Gefühl der Überlegenheit der eigenen Persönlichkeit verbunden

⁵Statt der im englischen Sprachraum verbreiteten Bezeichnung ‚theory‘ wird im Folgenden von ‚These‘ die Rede sein, um zu verdeutlichen, dass es sich nicht um abgeschlossene Theorien, sondern vielmehr um geteilte Einzelpositionen von zeitlich, räumlich und inhaltlich zum Teil sehr weit voneinander entfernten Autor:innen handelt.

(Goeth, 2015: 29). Er sieht im Lachen aus Überlegenheit den Versuch der Kompensation eines Gefühls von Unterlegenheit und formuliert damit die „klassisch“ gewordene Darlegung“ der Superioritätsthese (Bach, 2016: 10).

Obwohl sich die Superioritätsthese intuitiv auf Situationen anwenden lässt, in denen Personen ausgelacht werden, ist sie für das Beschreiben subtilerer Formen des Humors oft ungeeignet. So nennt Morreall (2009: 9) beispielhaft je eine Situation, in der Lachen und Überlegenheitsgefühle unabhängig voneinander auftreten können, und zeigt so, dass die Superioritätsthese nicht hinreichend ist, um Lachen und Komik grundsätzlich zu erklären. Dennoch bleibt sie bis Ende des 17. Jahrhunderts weitestgehend unangefochten (Bach, 2016: 11).

2.1.2 Die Inkongruenzthese

Die Inkongruenzthese ist mehrheitlich der zentrale Aspekt aktueller philosophischer und psychologischer Theorien des Humors (Martin und Ford, 2018: 4) und liegt in einer Vielzahl verschiedener Formulierungen mit unterschiedlichen Akzentsetzungen vor (Morreall, 2009: 10). Die erste explizite Formulierung wird Alexander Gerard zugeschrieben, der das Lachen 1759 in seinem *Essay on Taste* als eine Mischung aus Relation und Gegensätzlichkeit beschreibt (Bach, 2016: 20). Gemeinsamer Nenner dieser und folgender Beiträge zur Inkongruenzthese ist die Auffassung, dass Humor durch ein „Missverhältnis zwischen Erwartetem und tatsächlich eintretendem Ereignis“ entsteht (Goeth, 2015: 29). Der These zugrunde liegt also die Vorstellung, dass menschliche Wahrnehmung auf Basis erlernter Muster operiert, die dann gebrochen werden können (Morreall, 2009: 10).

Immanuel Kant beschreibt das Lachen als einen „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“ (Kant, 1977a: 272) und gilt damit als früher Vertreter der Inkongruenzthese. Desweiteren äußert sich Kant über den Witz, den er – am etymologischen Ursprung des Wortes orientiert als eine Form des ‚Wissens‘ – der Dummheit gegenüberstellt: „Wenn Kant den Begriff des Witzes als eine Naturgabe bestimmt, die sich durch Originalität im Denken auszeichnet“, so Geisenhanslüke (2017: 71), „dann rückt er den Witz in die Nähe des Genies, das den Begriff allmählich verdrängen wird“. Während Aristoteles einen Zusammenhang zwischen Lachen und Hässlichkeit herstellt, verbindet Kant den Witz nun mit der Schönheit: „Verstand ist erhaben, Witz ist schön“ (Kant, 1977b: 829).

Nach Schopenhauer entsteht Belustigung durch eine Diskrepanz zwischen abstrakten Konzepten und der Wahrnehmung von konkreten Instantiierungen dieser Kon-

zepte (Morreall, 2009). Er versteht das Lachen als „Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten“ (Schopenhauer, 1986: 105). Ähnliches entwickelt auch Paul (1980: 125), wenn er den Humor als „das umgekehrt Erhabene“ bezeichnet, das „das Endliche durch den Kontrast mit der Idee“ vernichte.

Kritik an der Inkongruenzthese entzündet sich vor allem an ihrer Nähe zum Absurden. Wie Morreall (2009: 13) beschreibt ist es kontrovers, inwiefern das wahrnehmende Subjekt auf die Enttäuschung oder sogar Zerstörung der eigenen Denkmuster mit genussvollem Lachen reagieren kann. Aktuelle Theorien, wie etwa die des Psychologen Thomas Schultz, neigen daher zu Verfeinerungen der Inkongruenzthese: Schultz stellt fest, dass wahre Inkongruenzen höchstens von Kindern gerne wahrgenommen würden, während Erwachsene Inkongruenz und Anomalität höchstens dann genießen könnten, wenn ihr Auftreten grundsätzlich zu erwarten ist und ihnen eine klare Auflösung folgt (ebd.: 15).

Ferner kann auch die Inkongruenzthese keinem umfassenden Anspruch gerecht werden. So wird meist nicht spezifiziert, warum einige Inkongruenzen als humorvoll wahrgenommen werden und andere nicht; außerdem bleibt fraglich, warum wiederholt über einen Umstand gelacht werden kann, obwohl kein Moment der Überraschung mehr besteht (Mulder und Nijholt, 2002: 4).

2.1.3 Die Entspannungsthese

Während Superioritäts- und Inkongruenzthese sich auf das Objekt des Lachens beziehen – sei es ein Mensch im ersteren Fall oder ein beliebiger Umstand im zweiten –, nimmt die Entspannungsthese⁶ die lachende Person in den Blick, die „einen Prozess von innerer Anspannung zu Entspannung“ durchläuft (Goeth, 2015: 29). Als grundlegend gilt hier wieder Kants Perspektive auf das Lachen, ein Umstand, der auf die Nähe von Inkongruenzthese und Entspannungsthese verweist: In der Rezeption seiner Äußerung verschiebt sich nun also der Akzent von der „plötzlichen Verwandlung“ hin zur „gespannten Erwartung“ (Kant, 1977a: 272).

Neben Kant gelten Herbert Spencer und Sigmund Freud als wichtige Vertreter (Morreall, 2009: 16). Freuds Theorie – die vermutlich einflussreichste Ausformulierung der Entspannungsthese (Bach, 2016: 17) – wird in 2.2.1 genauer beschrieben, weshalb sie an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden soll.

⁶Im englischen Sprachraum ist die Bezeichnung ‚Relief Theory‘ üblich (siehe etwa Morreall, 2009). Im Deutschen ist außerdem die Bezeichnung ‚Erleichterungsthese‘ zu finden.

2.1.4 Humor als soziales Spiel

Während die bisher geschilderten klassischen Thesen über das Lachen mehrheitlich zu einer negativen Bewertung kommen, erlaubt die Perspektive auf das Lachen als einen sozialen Akt ausnahmsweise eine positive Einschätzung von seinem gesellschaftlichen Wert, wie Morreall (2009: 23) hervorhebt. Bevor diese Idee im 20. Jahrhundert wichtiger Bestandteil psychologischer Theorien wird, handelt es sich jedoch um eine Minderheitenmeinung, die in wenigen Textpassagen bei Aristoteles und Thomas von Aquin vorzufinden ist. Beide betrachten das Lachen unter bestimmten Umständen als eine Art Erholung von ernsthaften Betätigungen und setzen es damit anderen Formen des Spiels gleich. Bei Thomas von Aquin orientieren sich die Bedingungen dafür an ihrer Vereinbarkeit mit seiner christlich geprägten Ethik (ebd.: 23 f.).

Formulierungen dieser These im Bereich der aktuellen Psychologie werden in 2.3.2 diskutiert.

2.2 Entwicklungen der Humortheorie um 1900

Um 1900 kommt der Theoretisierung von Komik und Humor verstärkt Aufmerksamkeit zu. Wie Geisenhanslüke (2017: 73) beschreibt, entdeckt „[d]ie Moderne [...] die Komik als ein eigenständiges Phänomen [...]“. So würde sie von Sigmund Freud und Henri Bergson nicht als Bestandteil einer allgemeinen ästhetischen Theorie verstanden, sondern wird zum „Ausgangspunkt einer neuen Bestimmung des Menschen“.

Obwohl Freuds umfangreichster Beitrag zur Theorie des Humors (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*) erst im Jahr 1905 und damit fünf Jahre nach Henri Bergsons Essay *Le rire* erscheint, wird hier zunächst die Theorie Freuds besprochen. Der Hauptgrund dafür findet sich in den Rezeptionsgeschichten der beiden Arbeiten: Goldstein (1976: 104) erkennt ab den 1940er Jahren einen psychoanalytisch geprägten Wissenschaftsdiskurs zum Thema Humor, der fast ausschließlich auf der Witztheorie Freuds fußt, datiert das Ende dieser Phase allerdings bereits in die 1970er Jahre. Im Gegensatz dazu gewinnen Bergsons Ideen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung, nachdem sie nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst wenig aufgegriffen werden (Lawlor und Leonard, 2020).

2.2.1 Sigmund Freud und der Witz

Nach Freud besteht der Ursprung des Lachens vor allem in „einer Ersparung an psychischem Aufwand“ (Freud, 2009: 133), der bestimmte Gedanken oder Gefühle gesellschaftlicher Normen entsprechend unterdrückt. Artikuliert sich das Unterdrückte als Inhalt eines Witzes, so wird diese Energie überflüssig und durch Lachen freigesetzt (Morreall, 2009: 18):

Mit Hilfe des Witzes wird der innere Widerstand [...] überwunden, die Hemmung aufgehoben. Dadurch wird [...] die Befriedigung der Tendenz ermöglicht, eine Unterdrückung und die mit ihr verbundene ‚psychische Stauung‘ vermieden; der Mechanismus der Lustentwicklung wäre [...] der nämliche. (Freud, 2009: 132)

Freuds Untersuchungen über den Witz basieren auf der Entspannungsthese (siehe 2.1.3) und gelten zugleich als einflussreichste Formulierung derselben. So spielt bei Freud ebenso wie bei Kant der Überraschungseffekt eine Rolle, der „für den komischen Effekt konstitutiv ist. Sobald der Witz einer Erklärung bedürfe, erlösche seine Wirkung“ (Wißmann, 2015: 17).

Dieser Überraschungseffekt ist allerdings nicht als bewusst wahrgenommene Inkongruenz zu verstehen, sondern vollzieht sich im Bereich des Unbewussten. So führt Freud (2009: 187) den Witz nicht auf die Komik im Allgemeinen zurück, sondern erklärt, „daß die Beziehung zum Unbewußten das dem Witz Besondere ist, das ihn vielleicht auch von der Komik scheidet.“⁷ Seine Witztheorie leistet demnach keine umfassende Theoretisierung des Komischen oder des Humors, sondern „eine partikuläre Bestimmung des Witzes als ästhetisches und soziales Phänomen“ (Geisenhanslüke, 2017: 74).

Mit seiner Witztheorie bietet Freud einerseits eine Erklärung für das Zustandekommen eines Lacheneffektes an, die zur Differenzierung verschiedener Humorfor-

⁷Durch die Nähe zum Unbewussten trifft der Witz auf den Traum, mit dem er sowohl strukturelle Eigenschaften – z. B. eine Verschiebung von Haupt- und Nebensache oder eine Verdichtung und damit Verkürzung des eigentlichen Inhalts –, als auch den praktischen Nutzen teilt, dass sich unterbewusste Wünsche oder Zwänge in ihm lösen können (Jung-Kaiser und Diedrich, 2015b: 12). Ein konkreter Zusammenhang besteht darüber hinaus auch im Arbeitsprozess Freuds: Ein Freund hatte ihn darauf hingewiesen, dass viele in der *Traumdeutung* (1900) geschilderten Träume eine witzige Wirkung hätten, worauf Freud sich entschied, sich dem Witz intensiver zu widmen (Geisenhanslüke, 2017: 75). Auf Basis dieses Zusammenhangs konstatiert Geisenhanslüke (ebd.: 75), dass „der Traum [...] von Freud geradezu als eine Form des Witzes gekennzeichnet“ würde.

men allerdings wenig beiträgt.⁸ Andererseits untersucht und kategorisiert er sprachliche und gedankliche Formen des Witzes, womit wiederum nur ein Teilbereich des Phänomens Humor abgebildet ist.⁹ Diese Witztheorie ist, wie Feurich (2014: 84 f.) zeigt, nur durch eine stark abstrahierende Übertragungsleistung auf die Musik anwendbar.

Ein in Bezug auf das Thema dieser Arbeit möglicherweise fruchtbarer Aspekt findet sich in der Unterscheidung zwischen „tendenziös[en]“ und „harmlosen“ Witzen (Freud, 2009: 104 f.): Der tendenziöse Witz überwindet – im Gegensatz zum harmlosen Witz – gesellschaftliche Barrieren und kann Kritik artikulieren, die im Ernst möglicherweise weniger leicht aufgenommen würde. So lässt sich mittels Freuds Theorie im Humor ein Potenzial erkennen, Kritik an Institutionen oder an einem „zur Gewohnheit gewordenen Respekt vor etwas Höherem, z. B. in Kunst oder Religion“ zu üben (Feurich, 2014: 89).

2.2.2 Henri Bergson und das Lachen

Henri Bergsons Essay *Le rire* wurde zunächst 1899 in Form von drei Aufsätzen in der *Revue de Paris* veröffentlicht und erschien im Jahr 1900 als eigenständige Publikation. Bergson kombiniert darin verschiedene klassische Thesen über das Lachen, in dem Bewusstsein, dass ein einzelner Ansatz die Phänomene Lachen und Humor nicht abschließend erklären kann.¹⁰ Seine Ausführungen basieren zentral auf der Inkongruenzthese, beinhalten aber auch Aspekte der Superioritäts- und Entspannungsthese und stützen die Vorstellung von Humor als sozialem Spiel.

Nach Bergson ist das Lebendige in ständiger Bewegung, während das Unbelebte von Unbewegtheit gekennzeichnet ist (Morreall, 2009: 8).¹¹ Das Komische entsteht

⁸Eine zentrale Kritik an Freuds Theorie sowie der Entspannungsthese im Allgemeinen besteht in dem Vorwurf, dass ihnen eine simplifizierende, „hydraulische“ Vorstellung vom menschlichen Geist zugrunde liege (Morreall, 2009: 22 f.). Eine mechanische Beschreibung des Lachprozesses, der demnach aus einer Verkettung von Ursachen und Wirkungen auf physischer und psychischer Ebene bestünde, ist zumindest ungeeignet, um die sozialen und ästhetischen Dimensionen von Humor und Komik zu beschreiben.

⁹Geisenhanslüke (2017: 74 f.) beschreibt die Uneindeutigkeit, mit der Freud zum einen das Ziel formuliert, zu einer umfassenden Theorie des Komischen zu kommen, andererseits aber selbst erkennt, dass sich die einzelnen Bestandteile dieses Phänomens einer ganzheitlichen Theoretisierung entziehen.

¹⁰1924 ergänzt Bergson ein Literaturverzeichnis, in dem er auf andere Arbeiten zum Thema verweist, die er für relevant hält. Breitfeld (2015: 51) erkennt darin ein Indiz für die Auffassung Bergsons, dass eine Theorie allein nicht ausreicht.

¹¹Die Begriffe des Lebendigen und Unlebendigen sind hier in einem sehr weiten Sinn zu verstehen: In Bezug auf Handlungen meint das Lebendige etwa eine dynamische Anpassungsfähigkeit, im Gegensatz zu einer geistigen Starrheit, die oft wie ein „das Leben imitierender Automatismus“

im Kern durch eine Inkongruenz zwischen Erwartung und Wahrnehmung dieser Antipoden:

Was das Leben und die Gesellschaft von uns fordern, das ist eine stets wache Aufmerksamkeit, dank welcher wir die jeweilige Situation erkennen; es ist auch eine gewisse Elastizität des Körpers und des Geistes, dank welcher wir uns dieser Situation anzupassen vermögen. [...] Jede Versteifung des Charakters, des Geistes und sogar des Körpers wird der Gesellschaft daher verdächtig sein [...]. Durch die Furcht, die [das Lachen] einflößt, korrigiert es das Ausgefallene; es sorgt dafür, daß gewissen Handlungsweisen, die sich zu isolieren und einzuschläfern drohen, stets bewußt und aufeinander abgestimmt bleiben, kurz, es lockert jede mechanische Steifheit, die an der Oberfläche des sozialen Körpers übriggeblieben sein könnte. [...] Mit anderen Worten: [...] Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe. (Bergson, 2011: 23 f.)

Nimmt man also eine „Steifheit“ wahr, wo man eine „Elastizität“ erwartet, dann empfindet man eine Situation als komisch. Diese Komik hat für die Gesellschaft, die das Individuum zu dynamischem Handeln auffordert, den Nutzen, festgefahrene Verhaltensweisen zu korrigieren. So „geißelt das Lachen die Sitten“ und lässt uns erkennen, „was wir sein sollten und was wir eines Tages zweifellos auch sein werden“ (ebd.: 22).

Ergänzend zu dieser grundlegenden Auffassung von Zustandekommen und gesellschaftlichem Sinn des Lachens schreibt Bergson (ebd.: 14 ff.) der Komik drei grundsätzliche Merkmale zu. So sei erstens jede Form der Komik auf den Menschen bezogen. Man könne zum Beispiel über Tiere nur lachen, wenn ihnen menschliche Eigenschaften zugeschrieben würden. Zweitens richte die Komik sich an den Verstand und bedürfe „einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können“ (siehe auch Geisenhanslüke, 2017: 73). Er erklärt sogar, das Lachen haben „keinen größeren Feind als die Emotion.“ Drittens habe Komik immer eine soziale Dimension und brauche „ein Echo“: „Wir würden die Komik nicht genießen, wenn wir uns allein fühlten.“ Auch wenn man alleine lacht, liegt der Ursprung des Lachens demnach in einer erinnerten oder imaginierten sozialen Interaktion. Damit knüpft Bergson an Gedanken von Aristoteles und Thomas von Aquin an, die ebenfalls die soziale Dimension des Lachens hervorheben (siehe 2.1.4).¹²

wirke (Bergson, 2011: 31).

¹²Interessant ist auch, dass Bergson unter anderem mit dem Klang des Lachens für dessen sozialen

Neben der zentral platzierten Inkongruenzthese finden sich weitere grundlegende Ansätze in Bergsons Theorie. Mit der Auffassung vom Lachen als einem gesellschaftlichen Korrektiv, dass auf festgefahrene Verhaltensmuster aufmerksam und ihre Korrektur dadurch möglich mache, leistet Bergson einen entscheidenden Beitrag zur Superioritätsthese, indem er eine positive Umdeutung dieser Idee anbietet: Gefühle der Überlegenheit begleiten das Lachen zwar, sind allerdings berechtigt und können einen konstruktiven Beitrag zum Streben des Menschen leisten, sich flexibel zu verhalten (Morreall, 2009: 8). Zudem finden sich auch Anklänge der Entspannungsthese in Bergsons Untersuchungen, wenn er das Lachen als „ein Element der Entspannung“ charakterisiert (Bergson, 2011: 133; siehe auch Geisenhanslüke, 2017: 74).

Zum Verhältnis von Lachen und Ästhetik äußert sich Bergson in mehrdeutiger Weise:

Das Lachen hat [...] mit einer Ästhetik nichts zu tun, da es ja [...] den nützlichen Zweck einer allgemeinen Vervollkommnung verfolgt. Und doch hat es insofern etwas Ästhetisches an sich, als das Komische genau in dem Augenblick beginnt, da die Gesellschaft und der Einzelne, von der Sorge um ihre Erhaltung befreit, sich selber als Kunstwerk zu behandeln beginnen. (Bergson, 2011: 24)

Kunsttheoretische Fragen behandelt Bergson (ebd.: 107 ff.) vor allem anhand des Theaters und dessen antiker Teilung in Tragödie und Komödie. Der Tragödie schreibt er zusammen mit anderen Formen der Kunst eine Tendenz zu Individualisierung und Innerlichkeit zu. Sie handelt also von den Gedanken und Gefühlen Einzelner und behauptet nicht, auf eine Gesellschaft als Ganzes anwendbar zu sein. In der Komödie hingegen erkennt er eine Tendenz zur Verallgemeinerung: „Die Komödie entspricht einer ganz anderen Betrachtungsweise. Es ist eine äußerliche Betrachtung“ (ebd.: 118). Die Figuren der Komödie vertreten also die stereotypen Unzulänglichkeiten einer Gesellschaft im Allgemeinen. Wie auch Freud findet Bergson in der Komödie die Möglichkeit, einen Blick von außen auch auf die Dinge zu gewinnen, in die ein:e Betrachter:in selbst involviert ist. Dieser Blick von außen ist dazu in der Lage, Eitelkeiten erkennbar zu machen und zu korrigieren: „Man könnte also sagen, das spezifische Heilmittel gegen Eitelkeit sei das Lachen, und der spezifisch lächerliche Charakterfehler sei die Eitelkeit“ (ebd.: 121 f.).

Charakter argumentiert: „Hören Sie genau hin: Es ist kein artikulierter, scharf abgegrenzter Ton; es ist vielmehr etwas, das immer weiter um sich greift, etwas, das mit einem Ausbruch beginnt und sich rollend fortsetzt wie der Donner im Gebirge“ (Bergson, 2011: 15 f.).

Beim Beschreiben typischer Verfahren, mit denen eine komische Wirkung erzielt werden kann, verwendet Bergson auffallend häufig musikalisch geprägte Begriffe. Claudia Breitfeld (2015: 58 ff.) erklärt dieses Vokabular vorwiegend aus unterschiedlichen Aspekten der Biografie des Autors und hebt dabei hervor, „dass sich der Rückgriff auf musikalische Phänomene nicht auf Terminologien beschränkte, sondern tiefer in Bergsons Gedanken- und Sprachwelt hineinreichte“ (ebd.: 56). Zu den betreffenden Begriffen, die eine Verwandtschaft von Bergsons Musik- und Humorverständnis vermuten lassen, zählen „Repetition“¹³, „Tonart“ bzw. „Transposition“¹⁴, „Imitation“¹⁵ und „Crescendo“¹⁶.

Bergsons Theorie des Lachens beeinflusst etwa den Philosophen Joachim Ritter, der – stärker als Bergsons ethische Umdeutung der Superioritätsthese – „den meist negativ konnotierten Lachanlass ins Positive wendet“ (Wißmann, 2015: 24). Diese Tendenz zu einer positiven Lesart des Humors bestimmt im Allgemeinen den Diskurs bis in die aktuelle Zeit, was sich wiederum verstärkend auf die Rezeption Bergsons auswirken mag. Wie Jessica Milner Davis (2014: 77) beschreibt, legt Gilles Deleuze, der in Bergson einen Vordenker des Poststrukturalismus sieht, in den 1960er Jahren den Grundstein dazu, dass Bergsons Ideen auch innerhalb der aktuellen Psychologie und Philosophie nach wie vor als relevant wahrgenommen werden.

¹³Die komische Wirkung der Repetition beschreibt Bergson (ebd.: 69) so: „Ich begegne zum Beispiel auf der Straße einem Freund, den ich lange nicht gesehen habe. Die Situation ist nicht komisch. Begegne ich ihm jedoch am gleichen Tag ein zweites Mal und noch ein drittes und ein viertes Mal, so lachen wir am Ende beide über das ‚Zusammentreffen‘. [...] So verhält es sich mit Wiederholungen auf der Bühne. Sie wirken um so komischer, je komplexer die Szene ist und auch je natürlicher sie herbeigeführt wird“ . Claudia Breitfeld (2015: 53 f.) findet die Komik des Mechanisierten – als ein Resultat exakter Repetition verstanden – auch in der Musik: Das Staccatospiele könne einen mechanischen Charakter haben und gelte „generell als ein Merkmal für komische Effekte“.

¹⁴Bergson meint hier nicht den musiktheoretischen Begriff der Tonart, sondern etwas, das „bei humorvoll empfundenen Musikstücken als ein Stilhöhenwechsel oder Stilhöhenkonflikt beschrieben“ werden kann (ebd.: 54). Bergson (2011: 89 f.) schreibt: „Man erzielt eine komische Wirkung, wenn man den natürlichen Ausdruck einer Idee in eine andere Tonart überträgt. [...] Als erstes könnte man zwei extreme Tonarten unterscheiden, die feierliche und die familiäre. Die größte Wirkung erzielt man ganz einfach dadurch, daß man die eine in die anderen umsetzt. [...] Setzt man das Feierliche in das Familiäre um, so hat man die Parodie. [...] Von kleinen Dingen sprechen als wären es große, heißt übertreiben.“ Dasselbe Phänomen bezeichnet Bergson auch als „Transposition“ (ebd.: 89 f.).

¹⁵Breitfeld (2015: 54) nennt beispielhaft Beethoven und Haydn, die „ihren Werken humorige Überraschungseffekte [verliehen], bei denen – gemäß Bergsons Beobachtungen – die Logik der Phantasie der Logik des Verstandes widerspricht“. Hier erscheint der Begriff in Bezug auf beide Phänomene – humorvolle Musik und Lachen im allgemeinen – eher mit gleicher Bedeutung als im übertragenen Sinn verwendet zu werden.

¹⁶Bergson nutzt den Begriff Crescendo „in seiner eigentlichen Wortbedeutung als ein Anwachsen, im Sinne der Komik als eine Verstärkung des Seltsamen“ (ebd.: 55).

2.3 Aktuelle Humorthorien

Die theoretische Auseinandersetzung mit Humor wird heute von verschiedenen akademischen Disziplinen gesucht, die jeweils andere Fragestellungen und Perspektiven nahelegen. Dazu zählen etwa die Philosophie, die Psychologie, die Soziologie und die Geschlechterforschung. Wie Kindt (2017a: 9) darlegt, beschäftigen sich philosophische Texte vorwiegend mit der Frage, wie Humor als Disposition zustande kommt und ob es sich um eine Tugend handelt. Im Bereich der Psychologie sind seit den 1940er Jahren viele Studien durchgeführt worden, die sich ebenfalls um ein Verständnis von Humor als Charaktereigenschaft – d. h. einem „Sinn für Komik“ – bemühen (ebd.: 9). Auch wenn diese Ansätze auf Humorfragen in ästhetischen bzw. performativen Kontexten nicht unmittelbar anwendbar erscheinen, sollen in diesem Abschnitt einige grundlegende Tendenzen kurz beleuchtet werden.

2.3.1 Thomas C. Veatch: A Theory of Humor

Eine einflussreiche aktuelle Humorthorie bietet Thomas C. Veatch in seinem Aufsatz *A theory of humor* (1998) an. Sie basiert auf den in 2.1 besprochenen klassischen Thesen über das Lachen, versucht sich darüber hinaus allerdings an einer hinreichenden Definition von Humor. Veatch versteht seine Theorie als übergreifend und stellt an sie den Anspruch, alle Formen von Humor beschreiben zu können (Mulder und Nijholt, 2002: 5). Er stellt drei Bedingungen auf, die jeweils notwendig und zusammen hinreichend für das Zustandekommen von Humor seien:

V: The perceiver has in mind a view of the situation as constituting a violation of a ‚subjective moral principle‘ [...]. That is, some affective commitment of the perceiver to the way something in the situation ought to be is violated.

N: The perceiver has in mind a predominating view of the Situation as being normal.

Simultaneity: The N and V understandings are present in the mind of the perceiver at the same instant in time. (Veatch, 1998: 163 f.)

Unter einem subjektiven moralischen Prinzip („subjective moral principle“) versteht Veatch (ebd.: 167) ein (im weiten Sinn) moralisches Prinzip, dass für die adressierte Person wichtig ist, d. h. demgegenüber sie die Empfindung hat: „This is the way things should be“. Etwas verkürzt zusammengefasst entstehe Humor also genau

dann, wenn eine Situation gleichzeitig normal und falsch wirke: „Humor is (emotional) pain (V) that does not hurt (N)“ (ebd.: 164).

Diese Kriterien sind allerdings nicht streng diskret, sondern eher graduell gedacht: Bei einem zu hohen Grad an Normalität werde kein Humor wahrgenommen, bei einem zu niedrigen Grad an Normalität bzw. einer zu weitreichenden Verletzung subjektiver moralischer Prinzipien könne eine Situation beispielsweise als gefährlich eingeschätzt werden, was ebenfalls eine Humorwirkung unterlaufe (Mulder und Nijholt, 2002: 6).

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Positionen gelingt es Veatch, nicht nur Kriterien dafür zu finden, wann eine Situation, Aussage oder Handlung als humorvoll wahrgenommen werden könnte, sondern auch, wann sie nicht als humorvoll wahrgenommen werden wird. Seine Definition versucht nicht, subjektive Faktoren zu überwinden, sondern gliedert sie – gewissermaßen als Variable – in die Formalisierung ein. Dieser Umstand macht ihre Anwendung besonders attraktiv, da sich klare Fragen an eine gegebene Situation formulieren lassen. Unabhängig davon, ob der Allgemeingültigkeitsanspruch der Theorie philosophisch erfolgreich verteidigt werden kann, soll sie im Kontext dieser Arbeit als ein weiterer Zugang zum Verständnis von Humorsituationen betrachtet werden, anstatt als ‚Übertheorie‘ die Differenzierungsangebote der anderen Ansätze in den Hintergrund treten zu lassen.

2.3.2 Psychologische Perspektiven auf Humor

Eine psychologische Betrachtung von Humor zielt auf ein Beschreiben und Erklären von Verhaltensweisen, kognitiven Prozessen und emotionalen Reaktionen im Zusammenhang mit humorvollen Situationen ab (Ruch, 2008: 17). Da die Psychologie in der Philosophie wurzelt, sind frühe psychologische Ansätze eng mit der philosophischen Tradition verbunden (ebd.: 17 ff.). Heute spielt die Psychologie eine eigenständige, tragende Rolle innerhalb der Theorie des Humors (ebd.: 17 ff.). Obwohl sich das Fachgebiet als Ganzes nicht auf konkrete Thesen oder Erkenntnisse reduzieren lässt, sondern sehr verschiedene Ansätze zu finden sind, lassen sich einige populäre Grundsätze bezüglich Humor feststellen, die von den meisten Theorien geteilt werden.

Ein zentraler Bezugspunkt innerhalb der Psychologie des Humors ist die klassische Vorstellung von Humor als einem sozialen Spiel (siehe 2.1.4): „Humor essentially is a way for people to interact in a playful manner“ (Martin und Ford, 2018: 3). Dieser Ansatz, der vor allem auf die soziale Funktion des Humors abzielt, wird

häufig mit Varianten der Inkongruenzthese verbunden. Martin und Ford (2018: 4) beschreiben die Relevanz dieser These für den aktuellen Diskurs im Allgemeinen, vor allem aber im Bereich der Psychologie. Hier wird die Inkongruenzthese stark gemacht und Humor mit einer transformierten Wahrnehmungsform in Verbindung gebracht:

[T]he humor stimulus must be accompanied by cues that signal us to appraise the stimulus in a playful, nonserious, nonliteral frame of mind in which people temporarily abandon rules of logic and expectations of common sense and congruity. (ebd.: 4)

Darüber hinaus werde Humor aus psychologischer Sicht zumindest in Bezug auf sein Vorkommen als kulturübergreifende Universalie verstanden (ebd.: 2). Erst in der Selektion dessen, was als humorvoll gelten kann und wird, seien wesentliche Unterschiede zu finden (ebd.: 2).¹⁷ Während Humor abseits der Psychologie zum Teil als ein rein kognitionsbezogenes Phänomen betrachtet wird, betont die psychologische Forschung auch seine emotionale Dimension: So löse Humor zumindest in einigen Fällen eine positive emotionale Reaktion aus (ebd.: 6).

Spezielle Relevanz im Kontext dieser Arbeit kommt einer Studie von Moore und Johnson (2001) zu, die anhand westlicher Kunstmusik die Abhängigkeit der Wahrnehmbarkeit intendierten Humors von spezifischen Kenntnissen der adressierten Personen aufzeigt: Musikstudierende könnten demnach signifikant besser intendierten Humor identifizieren als andere Studierende. Dies legt nahe, dass Erfahrung und Vorwissen relevante Faktoren für erfolgreiches Kommunizieren von Humor sind – etwa von Komponist:innen an ein Publikum.

2.3.3 Soziologische Perspektiven auf Humor

Im Unterschied zu Philosophie und Psychologie fragt die Soziologie meist nicht danach, wie eine Humorwirkung zustande kommt, sondern betrachtet verstärkt die kulturellen und sozialen Kontexte in denen Humor eine Rolle spielt, sowie die damit verbundenen Konsequenzen für zwischenmenschliche Beziehungen (Mulder und Nijholt, 2002: 6).

¹⁷Gegen den in der psychologischen Forschung gängigen Universalismus wenden sich etwa die Historiker Bremmer und Roodenburg (1999: 11): Humor und sogar das Lachen seien nicht „transkulturell und ahistorisch“, sondern Kulturphänomene. Sie stützen ihre Position auf die stark divergierenden Intensitäten und Formen des Lachens, die zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten gesellschaftlich üblich gewesen seien. Demzufolge wäre es also nicht naheliegend, von einem in sich geschlossenen, universellen Phänomen zu sprechen.

Wie Giseline Kuipers (2008: 361) beschreibt, galt das Hauptinteresse von Soziolog:innen lange Zeit vorwiegend großformatigen strukturellen Transformationen – wie etwa der Industrialisierung, der Urbanisierung oder der Sekularisierung – und weniger der Alltagskultur. Ein „ernsthaftes“ soziologisches Interesse an Humor sei erst ab den 1970er Jahren zu verzeichnen. Die aktuelle Soziologie hebt mehrheitlich die Wichtigkeit von Humor für das Alltagsleben hervor (Mulder und Nijholt, 2002: 6) und beschreibt Humor als ein dem Wesen nach soziales Phänomen (Kuipers, 2008: 361).

Kuipers (ebd.) sowie Mulder und Nijholt (2002: 7) fassen verschiedene Positionen bezüglich des Themas Humor innerhalb der Soziologie zusammen. Eine Gemeinsamkeit einiger der genannten Ansätze ist die Annahme, dass bestimmte kulturelle und soziale Ausdrucksformen sich insbesondere oder ausschließlich durch ein Verständnis davon erschließen, ob und inwiefern Humor eine Rolle in der betreffenden Situation spielt.¹⁸ Insofern scheint es naheliegend, dass auch der Versuch, Funktion und Form von Humor in ästhetischen Kontexten nachzuvollziehen, Perspektiven eröffnen kann, die sich bei einer anderen Betrachtungsweise nicht oder nur eingeschränkt zeigen würden.

2.3.4 Humor und Geschlecht

Wie Helga Kotthoff (2017: 147) beschreibt, setzt Humor als „Spiel mit Deformation, Doppelbödigkeit und der Umkehr von Normen [...] ein Subjekt voraus, das sich über die Verhältnisse erhebt“. Dieses Privileg, das Freiheit und Macht sowohl voraussetzt als auch mit sich bringt, wurde und wird weiblichen Personen oft abgesprochen. Das gilt nicht nur für das Äußern von Humor, sondern auch für das (Mit-)Lachen, bei dem ein Subjekt „sich gleichfalls auf die Meta-Ebene der Distanz und des Amusements“ begeben (ebd.: 147).¹⁹

Es ist umstritten, ob Frauen Aufführungen griechischer Komödien in der Antike beiwohnen durften, wie Bremmer und Roodenburg (1999: 13) berichten. Sie weisen

¹⁸Als Beispiele sind hier der „Symbolic interactionist approach“ (Kuipers, 2008: 373 ff.) und der „Phenomenological approach“ (ebd.: 376 ff.), respektive die „Negotiation Theories“ und die „Frame Theories“ (Mulder und Nijholt, 2002: 7) zu nennen, die alle eine Relevanz des Verstehens von Humor für das Verständnis bestimmter sozialer Interaktion voraussetzen.

¹⁹Kotthoffs Beobachtungen sowie der Aspekt der Subjekthaftigkeit im Geschlechterdiskurs im Allgemeinen sind stark geprägt von Simone Beauvoir (1992: 12 ff.): „[Die Frau] wird mit Bezug auf den Mann determiniert und differenziert, er aber nicht mit Bezug auf sie. Sie ist das Unwesentliche gegenüber dem Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere.“

außerdem in Bezug auf das Mittelalter darauf hin, dass aufgrund männlich dominierter Quellen kaum etwas über weiblich perspektivierten Humor bekannt ist.

Für das frühe 20. Jahrhundert konstatiert Kotthoff (2017: 147 f.) eine erhebliche Nichtbeachtung von Filmemacherinnen, Autorinnen und Komponistinnen im Bereich von Film- und Bühnenkomik. Zudem belegen Witzsammlungen aus den 1970er Jahren, „dass ein großer Teil der Witze auf Kosten von Frauen ging“ (ebd.: 148). Erst in der aktuellen Zeit könnten erste „Anzeichen für einen zaghaften Wandel in der Geschlechterpolitik des Humors“ festgestellt werden.

Doris Bergen (2020) zeigt, dass wesentliche Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Personen in Bezug auf Anzahl und Art humoristischer Äußerungen in sozialen Situationen zu beobachten sind. Da diese Unterschiede bei Kindern noch nicht auftraten, sieht sie den Grund dafür in Sozialisierungsfaktoren anstatt in genetischer Veranlagung. Ein solcher Schluss ist nicht selbstverständlich, denn in der Vergangenheit ist weiblichen Personen die Humorfähigkeit in Einzelfällen sogar grundsätzlich abgesprochen worden (Greengross, 2020: 175). So gesteht etwa Sigmund Freud nur Jungen einen Sinn für Humor zu (Kotthoff, 2017: 147).

In der Neuen Musik, deren Produktionsorgane im Allgemeinen bereits mit mangelnder Geschlechterdiversität zu kämpfen haben,²⁰ könnte eine verstärkend wirkende Interferenz in Bezug auf humorvolles Komponieren beobachtbar sein, die dazu führen müsste, dass besonders wenig humorvolle Musik von Frauen öffentlich aufgeführt würde.²¹ Dies schlägt sich auch auf die Geschlechterverteilung der für diese Arbeit gefundenen Beispielen nieder (siehe 5.4).

2.4 Humorbegriffe

In (musik-)wissenschaftlichen Texten und Alltagssprache wird Humor häufig als ein allgemeiner Begriff verwendet, der verschiedene nuanciertere Begriffe in sich einschließt. Das ist auch in dieser Arbeit der Fall. Als Orientierung mag hier die Defi-

²⁰Der Komponist Patrick Frank (2017: 20 f.) klagt in diesem Zusammenhang die bis heute nachwirkende romantische Genieästhetik an, deren Genies immer männlich sind. Er stützt seine Anklage auf ein Projekt der Komponistin Ashley Fure: „2016 initiierte Ashley Fure bei den Darmstädter Ferienkursen das Projekt ‚GRID‘, in der sie das Geschlechterverhältnis der Eingeladenen der Ferienkurse untersuchte. Das Ergebnis: knapp 93 % aller Stücke wurden von Männern programmiert, 82 % des seit 1972 vergebenen Kranichsteiner Musikpreises wurden an Komponisten vergeben.“

²¹Allerdings veröffentlicht Nanny Drechsler (1996: 17) 1996 einen Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in dem sie sich unter Bezugnahme auf Carola Bauckholt und Olga Neuwirth explizit mit Humor in der Neuen Musik weiblicher Komponistinnen dieser Zeit auseinandersetzt. Auch sie stellt fest, dass „das Lachen [dem Frauenleben] lange verwehrt“ worden sei.

inition von Bremmer und Roodenburg (1999: 9 f.) dienen, die „Humor als jede durch eine Handlung, durch Sprechen, durch Schreiben, durch Bilder oder durch Musik übertragene Botschaft, die darauf abzielt, ein Lächeln oder ein Lachen hervorzurufen“ verstehen, wobei zwar Humor von Lachen begleitet sein sollte, Lachen aber auch unabhängig von Humor auftreten könne. Auch für den englischen Sprachraum sprechen sich etwa Kitts und Baxter-Moore (2019b: 2) für einen allgemeinen, die Komödie sowie die Satire umschließenden Humorbegriff aus, wobei sie sich auf den *Oxford English Dictionary* berufen.

Es ist von Vorteil, in dieser Arbeit einen solchen allgemeinen Begriff zu verwenden, da er in Bezug auf die zur Untersuchung in Frage kommenden Stücke eher inkludierend wirken kann, anstatt bestimmte Phänomene von Anfang an auszuschließen. Wie Wolfgang Gratzner (2016: 269 f.) allerdings zu bedenken gibt, birgt ein solcher offener und seiner Einschätzung nach außerdem „inflationär“ gebrauchter Begriff die Gefahr, Nuancen eines Phänomens nicht ausreichend herausstellen zu können. Aus diesem Grund sollen hier kurz einige Ansätze skizziert werden, den Humorbegriff in verschiedene Subkategorien zu teilen.

Wie Jung-Kaiser und Diedrich (2015b: 4) darstellen, unterscheidet der Anglist Wolfgang Schmidt-Hidding

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 Unsinn (nonsense), der verletzend-feindlichen Weltverachtung des Sarkasmus und der giftigen Gereiztheit des Zynismus.²²

Das Handbuch *Komik* (Wirth, 2017b) unterscheidet dreizehn verschiedene Grundbegriffe des Komischen, denen jeweils ein Beitrag gewidmet ist, darunter die „Ko-

²²Schmidt-Hiddings humortheorietische Beiträge werden bis heute viel zitiert, sind in Anbetracht seiner Zuwendung zur nationalsozialistischen Ideologie im Dritten Reich allerdings problematisch und davon abgesehen auch methodisch veraltet (siehe dazu Hempelmann, 2017).

mik“²³, der „Humor“²⁴, der „Witz“²⁵, die „Ironie“²⁶ und die „Parodie“²⁷. Den hier zu findenden Begriffsbestimmungen zufolge ist Komik eine Eigenschaft von „Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.)“, lustig zu wirken (Kindt, 2017b: 2), während Humor als „Eigenschaft von Personen“ beschrieben wird, die dem Komischen gegenüber aufgeschlossen sind und im Allgemeinen eine „gelassene Haltung gegenüber den Unzulänglichkeiten des Lebens“ haben (Kindt, 2017a: 7). Diesem Verständnis nach kann Komik im Gegensatz zu Humor eine Eigenschaft von Kunstwerken sein, während Humor in seinen Erscheinungsformen weit über Belustigung hinausgehen kann. Die genannte Definition von Bremmer und Roodenburg lässt sich damit kompatibel machen, indem der Humor nicht als klar diagnostizierbare Eigenschaft eines Kunstwerks begriffen wird, sondern als Eigenschaft einer in ihm mehr oder weniger bewusst kodierte Botschaft von bspw. Komponist:innen an ein Publikum.

²³Komik wird hier definiert als „eine Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben“ (Kindt, 2017b: 2).

²⁴Humor begreift Tom Kindt (2017a: 7) aufbauend auf seiner vorausgegangenen Definition von Komik als eine „Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht“. Das deckt sich mit der Etymologie des Wortes (lat. „Feuchtigkeit“, ‚Flüssigkeit‘ oder ‚Saft‘) und seiner Verwendung im Kontext der mittelalterlichen Säftelehre, wo ein angemessenes Mischverhältnis der „*humores naturales* [...] für positive Stimmung sorgt“ (Goeth, 2016: 22). Analog dazu definiert der Duden Humor als die „Fähigkeit und Bereitschaft, auf bestimmte Dinge heiter und gelassen zu reagieren“ und fügt außerdem eine weitere Wortbedeutung hinzu, die sich nicht mehr auf die Eigenschaft einer Person, sondern auf eine konkrete „sprachliche, künstlerische o. ä. Äußerung einer von Humor [im ersten Sinn] bestimmten Geisteshaltung, Wesensart“ bezieht (Duden, 2021: o. S.).

²⁵Der Begriff „Witz“ wird erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Sinne einer scherzhaften sprachlichen Äußerung verwendet. Davor bezeichnete er „die verstandesmäßige Fähigkeit zum überraschenden Einfall“ – verwandt mit dem Begriff „Wissen“ (Willer, 2017: 11).

²⁶Die Ironie ist eine bereits in der Antike negativ besetzte Form des Humors, bei der das Gesagte und das Gemeinte voneinander abweichen (Wirth, 2017a: 16). Cicero unterscheidet bspw. zwei Modi der Ironie, die „*inversio*“ als einfache Umkehrung einzelner Worte in ihr Gegenteil und die „*dissimilatio*“ als eine Verstellung, „die sich über eine ganze Äußerung erstrecken kann“ (ebd.: 16 f.).

²⁷Die Parodie „[imitiert] den Stil der Vorlage [...] und [transformiert] das Thema“ (Wirth, 2017c: 26). Wirth (ebd.: 26) nennt als Beispiel „eine ‚hohe‘ heroische Geschichte“, die „durch eine ‚niedrige‘, anti-heroische Geschichte ersetzt wird. Dies erinnert an Bergsons Begriff der Transposition (siehe 2.2.2) und korrespondiert entsprechend stark mit der Inkongruenzthese (siehe 2.1.2).

3 Kunstmusik und Humor

Im vorausgegangenen Kapitel wurden einige historische und aktuelle Theorieperspektiven auf das Thema ‚Humor‘ zusammengetragen. Dass eine solche theoretische Auseinandersetzung zu einem tieferen Verständnis führt, ist allerdings nicht selbstverständlich. Achim Geisenhanslüke (2017: 74) plädiert etwa für eine Untersuchung des Humors mittels Betrachtung konkreter Beispiele und richtet sich gegen das philosophische Projekt, eine umfassenden Humorthorie aufstellen zu wollen:

Der Witz hat seinen Ort im Besonderen. Die Aufhebung des Witzes in einer allgemeinen Theorie des Komischen, um die sich die philosophische Ästhetik bemüht, erscheint daher von vorneherein verfehlt. Als partikulares Phänomen entzieht sich der Witz der Theoriebildung, die er zugleich herausfordert. (ebd.: 74)

So verfolgt die im weiteren Verlauf der Arbeit an konkreten Beispielen orientierte Untersuchung des Themas ein doppeltes Ziel: Es wird sowohl versucht, das Phänomen ‚Humor‘ durch seine Exemplifizierung in Musikstücken näher zu umreißen, als auch durch diese spezifische Perspektive neue Facetten der Musikstücke selbst offen zu legen. Zunächst wird in diesem Kapitel der Versuch eines Überblicks über den musikwissenschaftlichen Diskurs und die Quellenlage unternommen. Mittels beispielhafter Schlaglichter folgt dann eine Annäherung an das Thema Humor in der Kunstmusik vor 1945.

3.1 Musikwissenschaftliche Diskurse

In musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Humor wird unter anderem die musikalische Normverletzung als Humorbedingung hervorgehoben, die eng mit der Inkongruenzthese (siehe 2.1.2) in Verbindung steht. So beschreibt Zofia Lissa (1969: 136 f.) in ihrem Aufsatz *Über das Komische in der Musik* eine „unerwartet eintretende Inkongruenz zwischen den aktuell wahrgenommenen Strukturen und unserer musikalischen Einstellung“ als die „objektive Grundlage der musikalischen Komik“. Auf Basis dieser objektiven Grundlage sieht sie dann ein großes, von den Hörer:innen abhängiges und damit relatives Humorpotenzial, das je nach „Umfang und Typ der Vorstellungstereotypen“ dieser Hörer:innen variiert.

Auch Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich (2015: 11) halten das Einbeziehen des „Erwartungshorizont[s] des Hörers“ für grundlegend, um eine als humorvoll wahrgenommene Musik komponieren zu können: „Sind dem Komponisten und Hörer die Traditionen, Regeln, Normen bestimmter Musik(en) oder Musikkultur(en) nicht geläufig, wird er über ihre Verletzung [...] nicht lachen können“ (Jung-Kaiser und Diedrich, 2015b: 12 f.). In ähnlicher Weise konstatiert auch Friederike Wißmann (2015: 18), dass „[j]edes komische Ereignis [...] an seinen historischen Ort wie an sein soziokulturelles Umfeld – und schließlich auch an individuelle Begrifflichkeiten gebunden“ ist. Denn wer eine Norm nicht kenne, könne sich auch nicht über ihre Verletzung wundern (ebd.: 18).

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik und Humor steht also vor der grundsätzlichen Herausforderung, ein Phänomen zu beschreiben, das an sehr spezifische historische, lokale und individuelle Voraussetzungen der jeweiligen Rezipient:innen gekoppelt ist. In diesem Abschnitt werden sowohl historische als auch aktuelle Versuche zusammengetragen, dieser Herausforderung zu begegnen. Außerdem werden einige Taxonomien musikalischen Humors vorgestellt, die Versuche darstellen, unterschiedliche Humorformen mittels Kategorienbildung zu systematisieren und so zu einem besseren Verständnis beizutragen.

3.1.1 Kritische Positionen

Die Frage, inwiefern Musik überhaupt komisch sein kann, ist in der Vergangenheit Gegenstand einiger Kontroversen gewesen. Wie Maria Goeth (2016: 55) feststellt, „sprachen und sprechen [viele Autoren] der Musik ganz oder teilweise die Fähigkeit zu eigenständiger humoristischer Wirkung ab“. Sie beschreibt etwa die sogenannte Schütze-Stein-Kontroverse, die sich in den 1810er bis 1830er Jahren in deutschsprachigen Musikjournalen abspielte (ebd.: 55 ff.): Der Artikel *Versuch einer Theorie des Komischen*, in dem Stephan Schütz den meisten musikalischen Gattungen die Fähigkeit zum Komischen abspricht,

[löst] 1827 einen regelrechten Artikel-Sturm in deutschen Musikjournalen [aus]. Zunächst als Kontroverse zwischen Schütze selbst und K. Stein [...] geführt, schaltet sich 1834 auch der Komponist Robert Schumann in die Diskussion ein: Unter dem Pseudonym ‚Fn.‘ für Florestan gesteht er in der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* der reinen Instrumentalmusik Komik und Humor zu. (ebd.: 56)

Auch Friederike Wißmann (2015: 20) schildert etwa die „provokante Ansicht“ des Philosophen Hermann Cohen, dass die Musik niemals ein Lachen verursachen könne. Diese Position tritt in der Gegenwart im Allgemeinen zwar nicht mehr in dieser Radikalität auf, könnte aber dennoch ein Grund dafür sein, dass der Musik die Möglichkeit des Komischen auch in aktuelleren Publikationen nicht unbedingt einschränkungslos zugestanden wird. Jung-Kaiser und Diedrich (2015b: 6) stellen etwa fest: „Reine Instrumentalmusik hat es [...] wesentlich schwerer als Musik, die an Text, Bild oder Zeitpolitik angelehnt ist, will sie Witziges, Scherzhaftes oder Parodistisches übermitteln.“

Neben der Frage der Möglichkeit von Humor in Musik überhaupt, zeichnet sich der Theoriediskurs außerdem durch eine spezifische Tendenz aus, das Komische in der Musik zu problematisieren. Wißmann (2015: 20 f.) beschreibt, wie im 18. Jahrhundert eine verstärkte Diskussion über das musikalisch Komische stattfindet, die zum Teil stark von moralischen Überlegungen geprägt ist. So kritisierte etwa Johann Mattheson in Bezug auf den komischen Stil in der Oper andere Komponist:innen für ihren Einsatz von „Zweideutigkeiten“ und Adolph Scheibe verurteilt Humor in der Musik als verführerische „Effekthascherei“ (ebd.: 20).

Auch heute kann die Beschäftigung mit dem Unernstigen zu Widerständen innerhalb des Wissenschaftsbetriebs führen, wie Goeth (2016: 13) erklärt:

[D]ie *ernsthafte* Auseinandersetzung mit einem *unernsten* Thema [hat sich] anscheinend in besonderem Maße zu rechtfertigen. Das Heitere wird gerne als einer ‚ernsten‘ Wissenschaft fremd vermutet – als würde die Leichtigkeit des Inhalts auf die Art der Beschäftigung mit ihm ‚abfärben‘. Doch so wenig man krank wird von der Auseinandersetzung mit Medizin, so wenig braucht man unseriös oder unwissenschaftlich zu werden durch die Auseinandersetzung mit Humor.

3.1.2 Aktuelle Literatur

Nachdem das musikalisch Komische in Theorie und Wissenschaft über lange Zeit vernachlässigt²⁸ bzw. vorwiegend im Kontext spezieller Gattungen wie dem *Scherzo* oder der *Humoreske* behandelt worden ist (Stille, 1990: 16), haben sich in den vergangenen Jahrzehnten einige Publikationen dem Thema gewidmet und versucht,

²⁸Michael Stille (1990: 16) hebt etwa das Fehlen eigenständiger Einträge zum Thema in klassischen musikologischen Enzyklopädien hervor. Diese Beobachtung lässt allerdings nicht den Schluss zu, dass das Thema in der Vergangenheit gar nicht beachtet worden wäre, wie etwa der Literaturüberblick von Maria Goeth (2016: 17 ff.) zeigt.

einen umfassenderen Zugang zu finden. Dazu zählen im deutschsprachigen Raum etwa Michael Stilles (1990) Monografie *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, die Festschrift *Musik und Humor: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik* (Hein und Kolb, 2010), der Sammelband *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?* (Jung-Kaiser und Diedrich, 2015a), *Musik und Humor: Strategien, Universalien, Grenzen* von Maria Goeth (2016) sowie das im Rahmen eines Symposiums entstandene *Zum Brüllen!: Interdisziplinäres Symposium über das Lachen* (Kampe, 2016b).

Friederike Wißmann (2015: 18) extrahiert aus der aktuellen Forschungssituation die Beobachtung, dass „in der Definition des Komischen sowohl eine vorausgesetzte normative Ästhetik wie subjektfokussierte Überlegungen eine Rolle spielen“, das Komische in der Musik also sowohl auf Basis eines Musikstücks selbst als auch unter Einbeziehung des hörenden Publikums verstanden werden muss. Sie nennt Zofia Lissa Text *Über das Komische in der Musik* und Michael Stilles genannte Monografie als zwei Veröffentlichungen, die bis heute als relevante Bezugspunkte gelten und ebenfalls die „Wechselwirkung des Gegenstands (dem Objekt) mit dem Hörer (dem Subjekt)“ betonen.

Maria Goeth (2016: 17) stellt fest, es gebe auf der einen Seite zwar eine „kaum zu überlickend[e] Masse an Literatur zur Theorie von Humor“ sowie auf der anderen Seite einige „musikwissenschaftlich[e] Einzelartikel [...], die den Humor bestimmter Komponisten und Interpreten“ untersuchen, dazwischen bestehe aber eine Leerstelle: „Rar sind die Arbeiten, die versuchen, beide Dimensionen – die einer durchdachten humortheoretischen Grundlage mit einer spezifischen musikalischen Analyse – zusammenzubringen.“

3.1.3 Taxonomien musikalischen Humors

Michael Stille (1990: 17) unterscheidet „verschiedene Varianten des Komischen [in der Musik]: Scherz, Burleske, Witz, Karikatur, Parodie, Grotteske, Humor und Ironie“. Außerdem ordnet er den musikalischen Gattungen Instrumentalmusik, Programmusik und Vokalmusik verschiedene „typische Verfahren musikalischer Komik“ zu, die den jeweiligen Möglichkeiten bzw. Limitierungen entsprechend realisierbar sind (ebd.: 20 f.).

Maria Goeth (2016) kategorisiert musikalischen Humor zum einen anhand unterschiedlicher musikalischer Parameter (Dynamik, Rhythmik, Melodieführung, Pausen, Harmonik, Form, Klangfarbe) und zum anderen ähnlich wie Stille anhand hu-

moristischer Topoi, die sich gleichzeitig über mehrere dieser Parameter entfalten (Parodie, Dilettantismus, Schlichtheit, Geläufigkeit, Tumult). Sie bezieht sich explizit auf die Taxonomie Stilles und möchte „die *epochenübergreifenden* Komponenten“ (ebd.: 17) in den Vordergrund stellen, was ihren Ansatz für diese Arbeit zum einen fruchtbar machen könnte, da ein weniger deutlicher Schwerpunkt auf ein klassisch-romantisches Repertoire gelegt wird, sich zum anderen aber auch deutlich von dem hier gewählten Ansatz unterscheidet, Spezifika für einen bestimmten Zeitraum – die vergangenen 20 Jahre – herauszuarbeiten.

Insgesamt sind beide Ansätze nicht spezifisch auf die medial erweiterte Praxis Neuer Musik abgestimmt, die neben notenbasierten Klangereignissen etwa auch elektronische Klänge, Video, Performance und Text umfasst. Solche Beispiele werden in den geschilderten Arbeiten zu musikalischem Humor höchstens als Sonderfälle thematisiert. Aus diesem Grund wird in 5.3 der Versuch einer möglichst ergebnisoffenen eigenen Taxonomie unternommen, die im darauffolgenden Analysekapitel als Grundlage der Systematisierung beobachteter Humorformen und -strategien dient.

3.2 Kunstmusik und Humor vor 1945

Den geschilderten Widerständen gegen die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Humor zum Trotz ist sowohl die Kenntnis von Humor in der Kunstmusik, als auch die betreffende Musik selbst nicht unbedingt neu. Jung-Kaiser und Diedrich (2015b: 4) konstatieren, dass Bach, Haydn, Beethoven und Schönberg „mit unterschiedlichen Stilhöhen [experimentierten]“ und mit bestehenden kompositorischen Konventionen brachen, „um die Fallhöhe(n) der ‚Hochkultur‘ auszuloten“. In diesem Abschnitt werden einige Beispiele für die Verwendung von Humor in der Kunstmusik vor 1945 gegeben, um die im weiteren Verlauf der Arbeit vorgenommenen Betrachtungen zu aktueller Musik mit dieser sehr überblicksartigen Darstellung abgleichen zu können.

Pietschmann (2010: 61 f.) stellt einen Zusammenhang her zwischen der „zunehmenden Ausdeutung des gesungenen Textes“ in Kompositionen des ausgehenden 15. Jahrhunderts und einem gesteigerten Humorpotenzial in der Vokalmusik dieser Zeit: Die musikalische Rhetorik des 16. Jahrhunderts ermöglicht demnach eine Zunahme humoristischer Textvertonungen. Doch nicht nur textbasierte Musik konnte eine komische Wirkung hervorrufen: Auch der bewusste Verstoß gegen bestehende Satzregeln war in dieser Zeit eine häufige Quelle musikalischen Humors, etwa in Villanelle oder italienischen Liedern (Goeth, 2015: 33). Insbesondere ist der Gebrauch ‚verbotener‘ – und damit dilettantisch wirkender – Quintparallelen zu nennen, etwa

bei Orlando di Lasso (Goeth, 2015: 33).²⁹

Dilettantismus als Humorstrategie – der spätestens seit der Renaissance in musikalischen Kontexten zu beobachten ist (ebd.: 27) – bleibt auch im 18. Jahrhundert wesentlich (ebd.: 35). Die Wiener Klassik wird oft als eine Hochphase musikalischen Humors charakterisiert, mit Joseph Haydn als dem meistgenannten Komponisten in diesem Zusammenhang (vgl. Wißmann, 2015: 19). Friedhelm Krummacher (2010: 111) erklärt die Diskussion um Humor in der Musik Haydns für weitestgehend erschöpft, was sich als Indiz für die Relevanz dieses Aspekts verstehen lässt.³⁰ Goeth (2015: 35) schildert etwa das Finale der 60. Sinfonie, in dem Haydn ein „bemerkenswert raffiniertes Spiel mit dem vermeintlichen Unvermögen der Interpreten“ spiele: „Nach 16 energiegeladenen Prestissimo-Takten kommt das musikalische Geschehen unverhofft [...] zum Erliegen. [D]ie Violinisten [stimmen] 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.“

Ein weiteres populäres Beispiel dieser Zeit ist Mozarts *Musikalischer Spaß*, ein Sextett für Streichquartett und Hörner (KV 522): Mittels „falsche[r] Noten und primitivem Satz“ werden hier sowohl Komponist:innen als auch Spieler:innen „auf den Arm [genommen]“ (Jung-Kaiser und Diedrich, 2015b: 7). Goeth (2015: 35) nennt als Beispiele für die verwendeten

Kompositionsfehler und gängige[n] ‚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.

Auch im Übergang zur Romantik ist weiterhin ein Interesse am Humoristischen in

²⁹Goeth (2015: 34) weist darauf hin, dass diese Humorstrategie „[a]uch in späteren Jahrhunderten [...] immer wieder als humoristisches Symbol für Schlichtheit, Stümperhaftigkeit oder Heuchelei herangezogen [wurde]“, etwa bei Georg Philipp Telemann, Felix Mendelssohn Bartholdy oder Dmitri Schostakowitsch.

³⁰Neben dem genannten Beitrag von Krummacher sei hier beispielhaft auf Andreas Ballstaedts (1998: 195) Beitrag zu ‚*Humor‘ und ‚Witz‘ in Haydns Musik* verwiesen, in dem der Autor in ähnlicher Weise feststellt: „[K]aum ein Haydn-Buch dürfte sich finden lassen, das nicht über diesen Gegenstand, sei es auch nur im Vorübergehen, handelt.“

der Musik zu beobachten. Wie Martin Geck (1995: 313 f.) feststellt, ist die romantische Ästhetik deutlich von der Kategorie des Humors geprägt, wurde allerdings in Bezug auf etwa die Musik Beethovens durch „erklärte Musikästhetiker wie E. T. A. Hoffmann“ eher nicht thematisiert. Dennoch betrachtet Geck den Humor neben der Melancholie als wesentliche Kategorie einer ‚absoluten‘ Musikauffassung. Dass Humor in Beethovens Musik eine Rolle spielt, zeigt beispielhaft etwa „[d]er legendäre ‚falsche‘ Horneinsatz in Beethovens dritter Sinfonie“, der zwei Takte früher als zu erwarten erfolgt (Goeth, 2015: 35).³¹ Ein weiteres Beispiel bildet die *Achte Sinfonie*, für die „[s]eit den ersten Rezensionen Humor als charakteristisches Merkmal“ gilt (Oechsele, 2010: 187). Oechsele (ebd.: 187 ff.) zufolge findet sich hier vor allem eine humorvolle Auseinandersetzung mit der symphonischen Form, ebenfalls mittels eines wissenden Spiels mit den bestehenden Konventionen.

Im frühen 20. Jahrhundert komponiert etwa Paul Hindemith die *Ouvertüre zum ‚Fliegenden Holländer‘ wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt*, ein weiteres Beispiel für die Verwendung von musikalischem Dilettantismus als Humorstrategie (Goeth, 2015: 44). Goeth (ebd.: 36) schildert, wie der Dilettantismus-Begriff in dieser Zeit als Kampfbegriff gegen avantgardistische Strömungen verwendet wird: „Mehr noch als in anderen Jahrhunderten sind die Kritiker geneigt, neuartige musikalische Gedanken mit dem Vorwurf eines un-intendierten Unvermögens zu torpedieren.“ Hier ist also eine Entwicklung zu sehen, die speziell für die Neue Musik in den folgenden Jahrzehnten – möglicherweise bis heute – als einflussreich gelten kann. Das moderne Erneuerungsstreben ist zunehmend weniger in Konventionen verhaftet, wodurch das beabsichtigt Dilettantische sich weniger deutlich erkennen lässt.

Die genannten Beispiele zeigen, dass der beabsichtigte Dilettantismus als eine zentrale Humorstrategie in der Musik des 16. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhunderts betrachtet wird. Einige der in Kapitel 2 geschilderten Humortheorien eignen sich gut, um diese Humorform theoretisch zu begreifen: Vor allem die Superioritätstheorie (siehe 2.1.1) wird in diesem Zusammenhang aus naheliegenden Gründen oft genannt, denn sie

„kann das Lachen über [...] musikalische[s] Versagen erklären: Es ist nicht oder nicht nur das Klangereignis an sich, das humoristisch wirkt,

³¹Goeth (ebd.: 35) beschreibt in diesem Zusammenhang die Nähe von bewusst gesetztem musikalischen Humor und richtungsweisender Transformation der musikalischen Sprache, die beide mittels Regelverstoß zustande kommen können. Dieses Beispiel markiere die Grenzlinie zwischen beiden möglichen Konsequenzen.

sondern das dahinterstehende Unvermögen. Der Interpret degradiert sich durch seinen Dilettantismus, während der Zuhörer gleichzeitig aufgewertet wird.“ (Goeth, 2015: 31)

Zugleich stützt auch die Inkongruenzthese (siehe 2.1.2) diese Humorform, da das erwartete regelkonforme Komponieren oder das korrekte Spiel ausbleibt und stattdessen ein unerwartet dilettantisches musikalisches Ereignis vorgetragen wird (ebd.: 31). Diese Theorie erlaubt es auch, spezifischere Humorstrategien, die im Rahmen dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden konnten, zu erklären, was sie zu einem „gemeinsame[n] Nenner der unterschiedlichen Beiträge zur musikalischen Komik“ macht (Wißmann, 2015: 23).

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, gibt es einen aktiven Diskurs um das Komische in der Kunstmusik. Dabei ist ein starker Schwerpunkt auf ein klassisch-romantisches Repertoire, vor allem etwa Haydn, Mozart und Beethoven, zu beobachten, anhand dessen die musikwissenschaftlichen Analyseansätze zu Humor mehrheitlich entwickelt wurden. Dieses Repertoire lässt sich aufgrund seiner Regelbasiertheit sehr gut mit bestehenden humortheoretischen Ansätzen – wie der Superioritätsthese oder der Inkongruenzthese – in Zusammenhang bringen. Der intendierte Dilettantismus, der bis ins frühe 20. Jahrhundert eine wichtige Humorstrategie darstellt, wird im Zuge aufkommender Avantgardeströmungen zunehmend in andere Bereiche wie Kabarett und Comedy verdrängt (Goeth, 2015: 36). Inwiefern sich diese Analyseansätze durch einfache Übertragung auf die medial ausdifferenzierte Praxis aktueller Kunstmusik anwenden lassen, ist eher fraglich.

4 Neue Musik und Humor

Anfang der 1990er Jahre unterstellt Wilhelm Killmayer (1990) den „jungen Komponisten“ seiner Zeit sowie Generationen davor eine „Lachfeindlichkeit“. Wolfgang Gratzer (1994: 773) wendet sich einige Jahre später explizit gegen Killmayer, den er für sein „schwarz-weiß gehaltenes Moderne-Bild“ kritisiert, sowie im allgemeinen gegen eine einseitige Perspektive, der zufolge die Moderne immer humorfeindlich sei und einer humorvollen Postmoderne als Gegensatz gegenüberstehe.

Tatsächlich ist das Verhältnis der in die Abstraktion strebenden Moderne zum Humor nicht unproblematisch, da eine humorvolle Äußerung meist eines mehr oder weniger klar lesbaren Kontexts bedarf, um zu funktionieren. Nur wo eine geteilte Erwartungshaltung auf Seiten von Sender und Empfänger besteht, kann diese gebrochen werden. So sieht etwa Fred Fisher (1974: 382) aufgrund der Geschwindigkeit, mit der technische und ästhetische Entwicklungen sich in der Kunstmusik im Verlauf des 20. Jahrhunderts vollziehen, kaum eine Chance für das bewusste Implementieren von Humor auf rein klanglicher Basis.³²

Neben dieser spezifischen Problematik besteht außerdem ein allgemeiner Mythos, den Bremmer und Roodenburg (1999: 14) dechiffrieren: „Lachen wird oft mit den niedrigeren Schichten oder mit der Volkskultur in Verbindung gebracht [...]“. Entsprechend ist plausibel, dass Protagonisten:innen der Neuen Musik, die sich dem Selbstverständnis nach oft eher einer intellektuellen bzw. akademischen Sphäre zurechnen, den Humor häufig nicht ins Zentrum ihrer Arbeit gestellt oder zumindest beim Sprechen über diese Arbeit nicht aktiv thematisiert haben. Das bedeutet Bremmer und Roodenburg (ebd.: 14) zufolge allerdings nicht, dass Humor hier keine Rolle spielt: „Die Schwäche der Eliten für (,unsauberen‘) Humor ist [...] offensichtlich geworden“.

Diese These kann durch konkrete Beobachtungen zu Humor in unterschiedlichen Stücken Neuer Musik des 20. Jahrhunderts gestützt werden, die zwar bisher nicht selbständig thematisiert und systematisiert zusammengetragen wurden, aber an unterschiedlichen Stellen zu finden und in der Summe nicht zu umgehen sind. Dabei geht es im Folgenden um Fälle intendierten Humors, bei denen davon auszugehen ist, dass der:die Komponist:in sich der humorvollen Wirkung bewusst gewesen ist

³²Zur Lösung dieses Problems schlägt Fisher (1974: 382) vor, man könne doch eine Fusion aus seriellen Verfahren und Diatonik versuchen, denn letztere habe sich in der Vergangenheit als fruchtbarer Boden für intendierten Humor bewiesen.

und angenommen haben könnte, dass das Publikum diesen Humor auch versteht.

Ein anderer Aspekt wäre das kompositorisch unintendierte Lachen des Publikums über Musik, was etwa Anna Schürmer (2017: 35) beschreibt: Eine Reihe von Skandalen bei Aufführungen Neuer Musik im 20. Jahrhundert waren vom Gelächter des Publikums begleitet, ohne dass in den Stücken selbst ein bewusst gesetzter Anlass dazu gegeben wäre, darunter Arnold Schoenbergs *Streichquartett Nr. 2* (ebd.: 35), Alban Bergs *Zwei Orchesterlieder nach Ansichtskarten von Peter Altenberg* (ebd.: 36), Pierre Boulez *Polyphonie X* (ebd.: 91 f.), Karlheinz Stockhausens *Klavierstücke VI–VIII* (ebd.: 121) und John Cages *12'55.6078 for two pianists* (ebd.: 198 ff.).³³

In diesem Kapitel werden einige Beispiele für intendierten Humor in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts gegeben. Zunächst wird der Begriff der Neuen Musik dafür etwas genauer betrachtet und auf Basis zweier Definitionsansätze umrissen. Darauf folgen Beobachtungen zu Arnold Schönberg, John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Pierre Schaeffer sowie Mauricio Kagel. Abschließend wird kurz die Beziehung zwischen Neuer Musik und Pop in Bezug auf den Umgang mit Humor beleuchtet.

4.1 Der Begriff ‚Neue Musik‘

Obwohl unter den meisten Personen, die sich mit dieser Form von Musik beschäftigen oder beschäftigt haben, ein intuitives Verständnis darüber vorhanden ist, was dem Bereich der Neuen Musik zugerechnet werden kann und was nicht, ist der Begriff bei genauerer Betrachtung nicht leicht zu fassen und an den Rändern unscharf. Das liegt natürlich unter anderem auch an dem – zumindest im Wortsinn enthaltenen – Anspruch, etwas Neues und damit noch nicht klar benennbares zu schaffen. Um in dieser Arbeit sinnvoll von Neuer Musik sprechen zu können, werden hier zunächst zwei Annäherungsstrategien wiedergegeben, die diesen Begriff erfassen wollen.

4.1.1 Die materialbezogene Annäherung

Christoph von Blumröder (2019: 201) vertritt die These, dass der Begriff ‚Neue Musik‘ seit den 1970er Jahren „nahezu unbemerkt zuende gegangen“ sei. Zwar werde

³³Auch Michael Stille (1990: 18) thematisiert diesen Aspekt und sieht darin ein Zeichen von Unsicherheit der Zuhörer:innen, die versuche würden, ihre „Verständnislosigkeit und Verlegenheit“ und ihr daraus resultierendes „subjektives Unterlegensein“ durch Lachen zu kompensieren. Diese treffe besonders stark auf die Neue Musik zu (ebd.: 18). Diese Position ist insofern nicht unproblematisch, als dass sie einem Publikum die Möglichkeit des Lachens aufgrund begründeter Ablehnung pauschal abspricht.

er in der aktuellen Zeit nach wie vor „mitunter ohne den geringsten terminologischen Zweifel“ verwendet, wenn über „aktuelle kompositorische Aktivitäten“ gesprochen wird, doch habe er dabei „jegliche musikhistorische Spezifik“ verloren, die vormals seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihm verbunden war (ebd.: 201). Der Begriff ist Blumröder zufolge also weitestgehend ausgehöhlt und bezeichnet – synonym zu etwa dem Begriff ‚Gegenwartsmusik‘ – nur noch den Umstand, dass eine Komposition in mehr oder weniger aktueller Zeit entstanden ist. Der Terminus, der einmal ein

spezifisch deutschsprachiges Konzept der Distanzierung von überkommenen, da ästhetisch verbraucht erachteten kompositorischen Konventionen mit der Zielsetzung einer der zeitgenössischen menschlichen Gefühlswelt adäquaten musikalischen Semantik (ebd.: 202)

bezeichnet habe, werde – so Blumröders Kritik – in der aktuellen Zeit vielfach überdehnt, womit sein spezifischer, zeitlich und räumlich begrenzter Bedeutungszusammenhang verloren gehe. Blumröder (ebd.: 213) stellt somit in Frage, inwiefern der Begriff sich noch als angemessen erweisen kann, um das aktuelle kompositorische Geschehen sinnvoll zu erfassen.

Von der Frage abgesehen, ob es sich nach wie vor um einen adäquaten Terminus handelt, beinhaltet Blumröders These eine spezifische Perspektive auf den Begriff: Er macht ihn vom konkreten Inhalt der Musik abhängig, die sich von Überkommenem distanzieren und den Anspruch haben müsse, eine zeitgenössische Gefühlswelt abzubilden, wie es etwa in den Bestrebungen der Neuen Musik im Nachkriegsdeutschland der Fall gewesen ist. Dabei bezieht er sich auch auf Adornos *Philosophie der Neuen Musik*. Denn diese

fußt auf den dialektischen Kategorien des „Materials“ und des „Fortschritts“ [...] und verbindet mit dem Begriff „neue Musik“ ein ästhetisches wie soziologisches Ideal, dessen Erfüllung sich historisch bereits einmal angedeutet habe: in der um 1910 in Erkenntnis der repressiven Gesellschaft errungenen „Freiheit“ des „atonalen“ Komponierens. (Blumröder, 1981: 115)

In seiner Argumentation spricht Blumröder unterschiedlichen Übersetzungen oder Schreibweisen des Begriffs unterschiedliche Bedeutungsebenen zu und plädiert so für eine differenziertere Nutzung verschiedener Begriffe für unterschiedliche musikalische Phänomene.³⁴ Insofern ist seine Ablehnung des Begriffs für aktuelle musikalische Phänomene als ein Anerkennen des Umstands zu verstehen, dass die betreffende

³⁴So misst Blumröder (1981: 123) auch der Großschreibung des Wortes ‚Neu‘ eine spezifische Be-

Musik sich in ihrem ästhetischen Anspruch und musikalischen Material seit dem frühen 20. Jahrhundert verändert hat. Der Begriff bezeichne demnach eine spezifische, zeitlich und räumliche gebundene musikalische Tradition mit spezifischen musikalischen Merkmalen.

4.1.2 Die soziotopische Annäherung

Ähnlich wie Christoph von Blumröder schreibt auch Frank Hentschel unterschiedlichen Begriffsvariationen verschiedene Bedeutungen zu:

[Es] gibt [...] Neue Musik mit großem N, neue Musik mit kleinem n; und es gibt ‚neue elektronische Musik‘ [...]. [...] Während der Begriff ‚aktuelle‘ Musik mehr Offenheit signalisieren und der Ausdruck ‚zeitgenössische‘ Musik sich vermutlich wenigstens des ideologischen Ballasts des Terminus Neue Musik entledigen möchte, legt der Begriff ‚zeitgemäße Musik‘ den tatsächlich in allen Bezeichnungen mitgedachten wertenden Charakter bloß: Gemeint ist niemals einfach Musik, die in der Gegenwart entsteht und erklingt, sondern eine Musik, die der Gegenwart in spezifischer Weise angemessen, eine Musik, die heute zu erklingen legitimiert sei. (Hentschel, 2010: 1 f.)

Hentschel leitet aus den unterschiedlichen Bezeichnungen nicht unterschiedliche ästhetische Positionen ab, sondern erkennt in ihnen unterschiedliche Agenden der jeweiligen Sprecher:innen. Der Begriff ‚Neue Musik‘ wäre demnach weniger durch die konkreten musikalischen Phänomene bzw. ihre zeitlich-räumliche Eingrenzung bestimmt, sondern in seiner Ausdehnung identisch mit der Summe der Äußerungen, in denen von Neuer Musik die Rede ist: „Neue Musik zu definieren, kann [...] nur bedeuten, eine sozialhistorische Gemeinschaft zu bestimmen [...]“ (ebd.: 3). Diese Gemeinschaft prägt den Begriff und stattet ihn den eigenen Interessen und Motivationen entsprechend aus:

Zu glauben, man könne Neue Musik – hypostasiert wie eine platonische Idee – unabhängig von ihren jeweiligen Trägern, ihrem Image und

deutung zu: „Seit 1949 wird – in ausdrücklicher Großschreibung – das Begriffswort ‚Neue Musik‘ häufig als historiographischer Name für die pluralistischen Tendenzen jener Musik verwendet, deren Innovationen nach Meinung des jeweiligen Autors die Geschichte der artifiziellen Musik seit etwa 1910 geprägt haben“. Es handelt sich also um einen neu gefundenen Sammelbegriff für unterschiedliche musikalische Ansätze – zu denen in den Folgejahren auch Hindemith, Stravinsky, Bartók, Schönberg, Webern, die serielle und die elektronische Musik gezählt werden (Blumröder, 1981: 123) –, denen ein von Innovation geprägtes Selbstverständnis gemeinsam ist.

Selbstverständnis definieren, man könne sich sozusagen von den ideologischen Vertretern der Szene lösen, wäre ein Irrtum. (ebd.: 2)

Auch Winfried Gebhardt schließt sich der soziokritischen Argumentation Hentschels an. Gebhardt (2010: 20) beschreibt die gesellschaftlichen Entwicklungen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert im Bereich der westlichen Kunstmusik zur Herausbildung einer Neue-Musik-Szene, wie sie heute besteht, führen, anhand der Übergangsbewegung von einer bürgerlichen in eine populärkulturell geprägte Gesellschaft: Bürgerliche Institutionen, die diese Musikform getragen haben, sind auf dem Rückzug und mit ihnen nimmt auch die Attraktivität „bürgerlicher Sozialformen“ wie „Vereine, Verbände, Kirchen“ ab:

Gleichwohl bleibt das Bedürfnis nach ‚Einbettung‘ bestehen, nach einer individuellen Verortung in sozialmoralischen Gruppen und Milieus. So erscheint am Horizont eine neue Form der nachbürgerlichen Vergesellschaftung: die Kulturszene als eine Form ‚posttraditioneller Gemeinschaft‘. (ebd.: 20)

Schließt man sich den Argumentationen Hentschels und Gebhardts an, so wird die Legitimität des Neue-Musik-Begriffs im 21. Jahrhundert getragen durch die Mitglieder:innen einer Szene, die diesen Begriff als Selbstbeschreibung ihrer musikalischen Aktivitäten verwenden. Da die genaue begriffliche Abgrenzung und eine eigene Positionierung in dieser Debatte über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde, wird der Begriff der Neuen Musik im Folgenden in diesem – in gewisser Weise einfacheren, da nur als Referenz gedachten – Sinn verwendet: Neue Musik kann zunächst alles das sein, wovon im Allgemeinen unter Verwendung dieses Begriffs gesprochen wird.

4.2 Beispiele in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts

In diesem Abschnitt werden einige Beispiele für die Verwendung von Humor in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts zusammengetragen. Die Auswahl der Beispiele ist dabei in keiner Weise umfassend, sondern soll eher die Rolle von Humor innerhalb einer spezifischen Traditionslinie und deren Kanon oft besprochener Namen umreißen. Darüber hinaus spielt Humor in den Grenzbereichen der Neuen Musik

zur populären Musik (siehe 4.3) sowie in anderen Kunstsparten – etwa Dada, Surrealismus, Fluxus und Pop Art (Klein, 2014: 65) – eine tragende Rolle. Außerdem lässt sich das Lachen nicht nur als eine – gewünschte oder unerwünschte – Reaktion des Publikums verstehen, sondern wird auch als musikalisches Material verwendet, wofür etwa Gordon Kampe (2016a) einige Beispiele findet.

4.2.1 Arnold Schönberg

Fred Fisher (1974: 376) führt Mitte der 1970er Jahre aus, dass die Musik Schönbergs aufgrund ihrer atonalen Idiomatik wenig Möglichkeiten zur Entwicklung von Humorstrategien zur Verfügung habe. Er erläutert:

It is perhaps possible to achieve humor in a twelve-tone atonal idiom, but it is evidently not easy. [...] There are undeniable light-hearted touches in Schoenberg's embryonic twelve-tone work, the *Serenade* op. 24. Both Schoenberg and Berg took delight in incorporating names in their music, whether their own (Berg's Chamber concerto uses names of all three members of the Viennese group) or Bach's (as in the case of Schoenberg's opp. 25 and 31). (ebd.: 376)

Inwiefern das Kodieren von Namen mittels Tonhöhenbezeichnungen als eine sich musikalisch erfolgreich vermittelnde Humorform betrachtet werden kann, ist dabei fraglich. Auch Andreas Jacob (2016: 125) beschreibt in ähnlicher Weise, dass Schönbergs Musik „einem übergeordneten Ernst verpflichtet“ bleibt und „Satire, Ironie und Witz [...] ihren ausgewiesenen Ort im ästhetischen Disput“ haben, also nur in der Auseinandersetzung über die Musik. Insofern kann die Musik Schönbergs im Allgemeinen als wenig auf eine Humorwirkung abzielend betrachtet werden, was allerdings nicht unbedingt auf eine Humorfeindlichkeit des Komponisten selbst schließen lässt.

4.2.2 John Cage

Wie Anna Schürmer (2017: 199), erinnert sich John Cage selbst daran, „1954 in Donaueschingen wie ein ‚Clown‘ belächelt worden“ zu sein. Entsprechend ist es keine leichte Angelegenheit, die Musik von John Cage mit Humor in Zusammenhang zu bringen, ohne sich in eine Traditionslinie zu stellen, die den Komponisten auf diesen Aspekt reduziert: Obwohl die generelle Haltung von John Cage, der auch selbst in Interviews zu seiner Musik häufig lacht, eine Nähe zum Humor nahelegt, ist seine

kompositorische Arbeit – wie Jacob (2016: 132 f.) berichtet – etwa seitens Adorno als scherzhaft und damit nicht ernst zu nehmend abgetan worden.

Fred Fisher (1974: 381) spricht sich dafür aus, dass in der Musik von John Cage – seiner Ansicht nach im Gegensatz zu Vertreter:innen der seriellen Technik – zumindest ein Humorpotenzial gegeben sei, dass er aus der Möglichkeit eines akzidentellen komischen Ereignisses oder vermeintlichen Fehlers ableitet: „[T]he possibility that something can go wrong, and for that matter, with Cage often does, can have a powerful effect upon an audience’s imagination.“

Maria Goeth (2016: 149 f.) nennt „die Konservenbüchsen und die Türklingel“ im Stück *CREDO IN US* als Beispiele für „punktuelle humoristische Momente.“ Ferner hat bei diesem Stück auch das Wortspiel im Titel³⁵ – ähnlich wie auch im Fall der *Europeras* – humoristischen Charakter.

Im Zusammenhang mit Pausen als Humormittel erwähnt Goeth (ebd.: 120) an anderer Stelle auch das Stück *4'33*:

Die wohl radikalste Form eines Einsatzes von Pausen ist John Cages *4'33*“, jenes prominente Werk, das aus vier Minuten und 33 Sekunden Generalpause besteht. [...] Eine Persiflage musikalischer Aufführungspraxis? Ein metaphysisches Ereignis? [...] Ein harmloser Gag? [...] *4'33*“ [kann für] den Rezipienten offenbar *alles* sein [...]: vom augenzwinkernden kleinen Vergnügen bis zum substanziellen philosophischen Konstrukt. [...] *4'33*“ ist ein Werk musikalischen Humors – und ist es nicht.

4.2.3 Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen hat sich selbst in unterschiedlichen Kontexten zum Thema Humor geäußert. An Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise* (1975–83) kritisiert er etwa:

Da war leider nichts von Humor zu spüren. Das zog sich hin wie Kaugummi, fünf Stunden lang. Es wurde nur die eine Seite des Gottesgläubigen gezeigt. [...] Es fehlte Humor, dieses verrückte Tänzchen“ (Stockhausen, 1989: 284)

In ähnlicher Weise kritisiert er, auf Adorno anspielend,³⁶ die Position, „man könne

³⁵ *CREDO IN US* bedeutet ‚Credo in uns‘, wobei ‚US‘ – da in Großschreibung – auch als Abkürzung für die Vereinigten Staaten für Amerika verstanden werden kann.

³⁶ Stockhausen (1989: 290 f.) schreibt: „Man sagt, den meisten Menschen sei heute der Humor vergangen. Dazu gehören so saublöde Texte – die millionenfach vervielfältigt und jahrzehntelang

nach den Konzentrationslagern eigentlich nicht mehr komponieren, weil allen der Humor vergangen sei“, als eine „armselige Einstellung“:

Je fatalistischer der Mensch wird und je weniger er glaubt, daß dieses Leben eigentlich nur ein Tänzchen ist und in der Hauptsache weitergeht, umso entschiedener lacht kaum jemand mehr – es sei denn aus Verlegenheit. (Stockhausen, 1989: 290 f.)

Neben Messiaen und Adorno kritisiert Stockhausen (ebd.: 285) auch das „gebildete Publikum“ für dessen Unverständnis in Bezug auf Humor. Dabei handelt es sich offenbar um eine Reaktion auf Kritik an seiner eigenen Musik, deren humorvolle Momente seiner Einschätzung nach zum Teil als „lächerlich oder lachhaft, naiv“ abgetan würden (ebd.: 285): Wer keinen Humor versteht, sagt, es sei lachhaft, weil man einfach nicht wahrhaben will, daß etwas humorvoll gemeint ist, daß so etwas in der sogenannten ‚ernsten Musik‘ geschieht“ (ebd.: 285).

Welche Momente in Stockhausens Musik damit gemeint sein könnten, würde einer eingehenderen Untersuchung bedürfen, als im Rahmen dieser Arbeit geleistet werden kann. Wolfgang Gratzner (1994) folgt beispielsweise der Figur des Harlekins durch Stockhausens Musik, die in sehr verschiedenen Lebensphasen des Komponisten auftaucht.³⁷

4.2.4 György Ligeti

Auch in der Musik György Ligetis lassen sich Beispiele musikalischen Humors finden. Goeth (2016: 149 f.) nennt etwa „[D]ie Autohupen [...] im Vorspiel von György Ligetis *Le Grand Macabre*“. Auch im weiteren Verlauf ist die Oper von Humor geprägt:

Durch ihre absurde Mischung aus Slapstick, überspizten Koloraturarien, kabarettistischen Sprechleinlagen und hochgradig rhythmisch komplexen Ensembles ist es schließlich György Ligetis Oper *Le Grand Macabre*, die die Gattung Oper regelrecht von innen heraus sprengt. (ebd.: 221)

Gratzner (2016: 273) erwähnt außerdem die Stücke *Aventures* und *Nouvelles Aventures*, in denen humoristisch wirkende „Verfremdungsmaßnahmen einen ungewöhnlichen Blick“ auf gesellschaftliches Verhalten offenlegen.

mit hochgezogener Augenbraue zitiert wurden, als ob sie eine neue Weltphilosophie enthielten –, man könne nach den Konzentrationslagern eigentlich nicht mehr komponieren, weil allen der Humor vergangen sei.“ Damit spielt er auf die Aussage Adornos an, dass „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, [...] barbarisch“ sei (Adorno, 1977: 30).

³⁷Ferner beschreibt (Gratzner, 2016: 273) Karikaturen wie *He's listening to Stockhausen again* als „Humorbezogene Rezeptionsphänomene“, die in Zusammenhang mit Stockhausen auftreten.

4.2.5 Pierre Schaeffer

Ähnlich wie in der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs steht auch die frühe elektronische Musik – sofern sie humorvoll zu sein versucht – vor dem Problem, dass ihr Neuerungsanspruch und ihre Abstraktionstendenz keine einfachen Grundlagen für das erfolgreiche Implementieren musikalischen Humors sind. Das gilt in besonderem Maß für die etwa in Köln produzierte Elektronische Musik, die in der Frühphase zunächst vor allem auf additiven Syntheseverfahren beruht und so weniger anschlussfähig an bereits bekannte Klanglichkeiten ist. Die in Paris entstehende *Musique concrète* hingegen hat es aufgrund ihrer Verwendung von aufgenommenen Klängen in dieser Hinsicht etwas leichter.³⁸

Wie Goeth (2016: 221) beschreibt, setzt Schaeffer

strukturelle Elemente der ‚ernsten‘ Oper als Strategie der neuartigen elektronischen Montagetechnik seiner *Musique concrète* ein und schafft damit einige der wenigen Beiträge zum Humor in der *Elektronischen Musik*.

Bedingung der Möglichkeit musikalischen Humors ist hier also das Vorstellen neuer und damit gewissermaßen unerwarteter Klangzusammenhänge innerhalb einer bekannten strukturellen Rahmung, die eine Inkongruenzwirkung erst ermöglicht.

Blumröder (2010: 339 f.) schildert, wie Pierre Schaeffer als mutmaßliche Revanche für eine wenig erfolgreiche Donaueschinger Uraufführung in seinem *Solfège de l’objet sonore* einen elektronisch transformierten Hund Beethovens *Ode an die Freude* kläffen lässt, hier aufgefasst als eine „höhnische Invektive gegen eine der musikalischen Ikonen der Deutschen“ (ebd.: 340). Darüber hinaus nennt Blumröder (ebd.: 340) Bernard Parmegianis Bearbeitung des Chansons *L’alcool tue* als ein Beispiel für Humor in der französischen elektronischen Musik dieser Zeit.

4.2.6 Mauricio Kagel

„[Mauricio] Kagel, [Werner] Pirchner, [Alfred] Schnittke, [Otto] Zykan oder Kurt Schwertsik“ weisen Wolfgang Gratzner (2016: 274) zufolge einen stark von Humor

³⁸Der ursprüngliche Anspruch Schaeffers war es, die Semantik der aufgezeichneten Klänge auszuradiieren und sie als reine Klangobjekte hörbar zu machen. Aus heutiger Perspektive und unter Betrachtung der technischen Möglichkeiten der Zeit ist die entstandene Musik diesem Anspruch nur sehr bedingt gerecht geworden, was allerdings die Möglichkeiten einer Humorwirkung mittels semantischer Klänge erhöhen kann.

geprägten Personalstil auf. Beispielhaft aus dieser Generation herausgegriffen wird an dieser Stelle kurz auf den Komponisten Mauricio Kagel eingegangen.

Wie Blumröder (2010: 334) schildert, basiert Humor für Kagel auf einer „verschärften Wahrnehmung des Unmöglichen“. Dieser Gedanke bleibt etwas vage, könnte aber im Kontext von Inkongruenzbildungen verstanden werden: Humor entsteht durch eine unerwartete – also eventuell für unmöglich gehaltene – Wendung innerhalb eines bestimmten Kontexts. Kagel hebt außerdem die therapeutische Wirkung von Humor hervor, was sowohl individuell als auch im Zusammenhang mit dem kollektiven Trauma des Zweiten Weltkriegs zu verstehen sein könnte: „Wenn es einem mies geht, sind Ironie und Lachen eine wirkungsvolle Therapie.“ (ebd.: 334)

Kagels Humor unterscheidet sich Karl-Heinz Zarius (1996: 35) zufolge von dem Ligeti oder Stockhausens insofern, als dass der Humor hier eine musikalische Grundsäule bildet: „[E]in konstitutives Element der Dekomposition ist der Humor. [...] Auch Boulez, Ligeti und Stockhausen lachen gern, aber bei ihnen ist das Lachen kein Schlüssel zum Werk.“ Zarius (ebd.: 36) erläutert weiter, dass die Komik Kagels zwar eindeutig vorhanden, im Detail aber schwer zu fassen ist und nicht einheitlich wahrgenommen wird: In Bezug auf das Stück *BESTARIUM* von 1979 beschreibt er, dass

[d]as Publikum an den verschiedenen Aufführungsorten [...] extrem unterschiedlich [reagierte]. [...] Die Häufigkeit des Lachens reduzierte sich im Laufe der Aufführungen von einer bestimmten Szene ab. Es gab Aufführungen, die von einer fast durchgängigen atemlosen Stille begleitet waren. (ebd.: 36)

Darüber hinaus erwähnt Zarius (ebd.: 38) das Stück *ACUSTICA* aus dem Jahr 1970, dessen Aufführungen „in der Regel immer wieder von Heiterkeit begleitet“ würden, was er auf das „[absonderliche] Getöns seiner Hervorbringung und der verwendeten Geräte“ zurückführt, und bescheinigt der „Komik Kagels [eine] Tendenz, die Emphase zu brechen“, was sich in eine allgemeine Tendenz zum Systemkritischen seitens des Komponisten eingliedern ließe.

Ein weiteres Beispiel sind die *Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen*, die Maria Goeth (2016: 112) zufolge als eine mittels rhythmischer Modifikationen funktionierende Parodie von Marschmusik verstanden werden können: „Die permanenten Synkopen und Akzentverschiebungen würden jede Truppe ins Wanken bringen“. Dieser Umgang mit dieser „hochgradig konnotierten“ musikalischen Vorlage unterlaufe deren eigentliche Funktion, zum Marschieren eingesetzt zu werden, was sie „hochgradig

humoristisch unangemessen“ wirken ließe (Goeth, 2016: 112; vgl. auch Blumröder, 2010: 334 ff. 112). Eine entscheidende Humorstrategie ist dabei auch die Imitation des Dilettantischen (Goeth, 2016: 233; siehe 3.2).

Die Klavieretüde *An Tasten* bringt Günther (Rötter, 2001: 27) zufolge „expressive Kompositionsmerkmale des 19. Jahrhunderts“ auf humorvolle Art mit „einer musikalischen Struktur [...], in der – für das 20. Jahrhundert typisch – mit Zeit und Klang experimentiert wird“ zusammen. Dabei verwendet Kagel vorwiegend sich aus Terzschichtungen ergebende Harmonien, ohne sie allerdings in einen tonalen Zusammenhang zu stellen, was eine komische Wirkung haben kann, ohne dass die Komposition unbedingt als humoristisches Musikstück gemeint worden sein muss. Es zeigen sich hier Parallelen zu dem im Verlauf dieser Arbeit analysierten *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* von Matthew Shlomowitz (6.6).

4.3 Neue Musik und Pop

Am Beispiel des musikalischen Dilettantismus schildert Goeth (2015: 36), wie der musikalische Humor Anfang des 20. Jahrhunderts innerhalb der Avantgarde zunehmend gemieden und in Kabarett und Comedy zunehmend populär wird. Diese Beobachtung könnte die Vermutung nahelegen, dass Humor in dieser Zeit in populärmusikalischen Kontexten eine größere Rolle spielt als in der Neuen Musik. Das Wechselspiel dieser musikalischen Sphären und dessen möglicher Einfluss auf die Verwendung und Relevanz musikalischen Humors soll in diesem Abschnitt kurz beleuchtet werden.

Kitts und Baxter-Moore (2019b: 1) stellen fest, dass Humor immer ein Teil populärer Musik gewesen sei: „Humor has always been a part of the popular music soundscape, whether on stage, in performance, on record, or on film“. Obwohl sie zugestehen, dass populäre Musik nicht immer mit Humor einhergehe, schreiben sie ihm doch eine tragende Bedeutung für eine signifikante Menge an Genres zu (ebd.: 1 f.). Während für die Neue Musik der Humor nicht unbedingt als konstitutiver Bestandteil betrachtet wird, wie etwa die in 5.1 geschilderte Kontroverse gezeigt hat, scheint er in der Popmusik zumindest einen selbstverständlicheren Platz zu haben.³⁹

Diedrich Diederichsen (2014: 21) stellt unter anderem eine Verbindung her zwischen Pop-Musik und Zufall, dem auch in Teilen der musikalischen Avantgarde des

³⁹Ferner berichten Kitts und Baxter-Moore (2019a: 380) auch, dass es in populärer Musik ebenfalls Beispiele für nicht intendierten Humor gibt, wenn ein Publikum etwa über Fehltritte, Übertreibungen oder Inkongruenzen in Performance, Genre, Narration oder Aufführungskontext lacht.

20. Jahrhunderts eine entscheidende Bedeutung zukommt: Während etwa John Cage den Zufall „an sich zu einem neuen musikalischen Material machen“ wolle, kleide die Pop-Musik den Zufall in Konventionen ein, allerdings nur, um anhand der Differenz von Konvention und wiederholbarer – da fixierter – und gleichzeitig unwiederholbarer – da unabsichtlich oder sogar durch Unvermögen entstandener – individueller Spur das „phonographisch Besondere“ deutlich zeigen zu können. Dieser Zusammenhang bleibt insofern lange implizit, als dass die Popmusik sich dieser entscheidenden Facette ihrer selbst oft nicht bewusst sei: „Ahnt sie es, tendiert sie dazu, Cage zu werden, wie es John Lennon mit ‚Revolution 9‘ fast passiert wäre“ (Diederichsen, 2014: 21).

Ein Stück wie *Revolution 9*, in dem der Popstar Lennon sich stark an technischen und ästhetischen Verfahrensweisen der elektronischen Avantgarde orientiert, kann – zusammen mit den Beobachtungen Diederichsens – als Beispiel dafür herangezogen werden, dass es zwischen Popmusik und Kunstmusik immer auch Verbindungen gegeben hat. Gerade in elektronischer Musik, wo beide Felder aufgrund gemeinsamer Verfahrensweisen näher aneinanderrücken, sind die Grenzen besonders unscharf. Unter der Prämisse – die an dieser Stelle nicht genau belegbar ist, sondern als eigene Beobachtung und zumindest Möglichkeit angenommen werden soll –, dass sich die Neue Musik im 21. Jahrhundert ihren eigenen Einflüssen aus verschiedenen Bereichen der Popmusik auf eine neue Art bewusst wird und zunehmend selbstverständlicher mit ihnen umgeht, könnte die Frage gestellt werden, ob dieser Prozess auch mit einer Zunahme von Humor in der Neuen Musik einhergeht – quasi als Nebenimportprodukt aus dem Pop.

5 Diskurse der Neuen Musik über Humor

Im vorherigen Kapitel hat sich gezeigt, dass sich in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts intendierter Humor finden lässt. Inwiefern es sich dabei nur um einen kleinen Ausschnitt der möglichen Beispiele oder um einige seltene Ausnahmen handelt, bedürfe einer umfangreicheren Untersuchung, aber ist an dieser Stelle nicht von Relevanz. Denn es lässt sich bereits auf Basis der genannten Beispiele sagen: In der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts gibt es eindeutig Humor.

Bevor im nächsten Kapitel durch exemplarische Analysen eine Annäherung an den Humor in der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts unternommen wird, werden hier zunächst einige beispielhafte Diskurse untersucht, um die Perspektive auf das Thema unter Akteur:innen der Neuen Musik heute zu beleuchten.

Der Musikwissenschaftler Frank Hentschel (2010: 5) weist dem Humor in der Neuen Musik im Allgemeinen die Rolle eines Ausnahmefalls zu:

Humor spielt [...] kaum je eine Rolle in der Neuen Musik. (Dem widerspricht übrigens nicht, dass manche Komponisten – John Cage, Mauricio Kagel, György Ligeti, Manos Tsangaris – gerade durch ihren Humor aufgefallen sind: Sie werden von einer Szene getragen, in der Humor eine statistisch zu vernachlässigende Größe darstellt.) (ebd.: 5)

Sollte sich diese Perspektive bestätigen, so könnte hier eine deutliche Differenz zu etwa der zeitgenössischen visuellen Kunst feststellbar sein, die etwa Sheri R. Klein (2014: 67) als unter anderem mit den Attributen „pluralistic, contradictory, humorous“ beschreibt und dem Humor damit eine konstituierende Rolle für sie zuspricht.

Im folgenden Abschnitt wird eine beispielhafte Kontroverse zum Thema Humor, die online auf dem *Bad Blog of Musick* geführt wurde, untersucht. Darauf folgen einige Selbstverortungen von Komponist:innen, die sich zur Rolle von Humor für ihre Arbeit äußern. So soll im Vorfeld der im nächsten Kapitel folgenden Analysen ein erster Eindruck möglicher Perspektive auf Humor in der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts gewonnen werden. Abschließend wird der Versuch einer eigenen Taxonomie medialer Ebenen unternommen, in denen eine Humorwirkung zustande kommen kann, sowie der Ermittlungsprozess der im nächsten Kapitel für die Analyse ausgewählten Beispiele offengelegt.

5.1 Eggert vs. Lücker

Der Komponist Moritz Eggert veröffentlicht 2011 auf dem *Bad Blog of Musick* einen Text mit dem Titel *Das vergangene Lachen*, in dem er sich zur Rolle von Humor in der Neuen Musik äußert. Er schreibt aus eigener Perspektive und legt seine persönliche Meinung dar. Als Replik darauf findet sich zum einen ein weiterer eigenständiger Beitrag des Komponisten und Musikkritikers Arno Lücker, der direkt auf Eggert Bezug nimmt, sowie einige Kommentare unter dem Beitrag Eggerts.

Zentrale These des Beitrags ist, dass die Neue Musik historisch und aktuell eine starke Tendenz zur Humorlosigkeit aufweist:

[W]ir Komponisten jammern lieber, als dass wir Freude und Esprit verbreiten. Auch wir verharren in einer seit nunmehr über 60 Jahren künstlich am Leben gehaltenen Bedeutungsstarre, in der weder Humor noch ‚schöne Stellen‘, noch überhaupt irgendeine Form von Lebendigkeit und Natürlichkeit einen dauerhaften Platz haben können. (Eggert, 2011: o. S.)

Als einen Erklärungsversuch für diese Behauptung führt Eggert den Schrecken des Zweiten Weltkriegs und den darauf folgenden „Verdrängungsmuff der 50er Jahre“ an, die zu einer Abwesenheit des Lachens in der Neuen Musik geführt hätten (ebd.: o. S.). Er gibt dabei allerdings zu bedenken, dass der Krieg alleine nicht als Erklärung ausreichend sei, da etwa die Reaktion auf den Ersten Weltkrieg eine künstlerische Blütezeit – die 1920er Jahre – gewesen sei, die „dem Unglück der Menschen mit [...] Phantasie entgegentr[at]“. Er fragt also: „Vielleicht geht es uns heute zu gut, dass wir das Lachen nicht mehr schätzen?“

Weitere Indizien für die Humorlosigkeit der Neuen Musik und ihrer Akteur:innen findet Eggert in der Außenwahrnehmung der Szene: „Für die meisten Menschen ist [...] Neue Musik eine Art Zirkel von Verrückten, die sich Dröges gegenseitig vorführen und dabei sehr ernst und tiefgründig schauen“ (ebd.: o. S.). Er führt als Beispiel den Fernsehsketch *Hurz* von Hape Kerkeling an. Dieser sei „tatsächlich so unglaublich komisch [...] wie es leider nie, nie, nie in einem echten Neue-Musik-Konzert ist“ (ebd.: o. S.). Als Konsequenz spricht Eggert sich allerdings dafür aus, den diagnostizierten Zustand der Humorlosigkeit nicht einfach hinzunehmen, sondern ihm kompositorisch entgegenzuarbeiten. Denn der Sketch *Hurz* funktioniere aufgrund eines bestehenden Klischees und dieses „Klischee beruht [...] auf tatsächlicher Wahrnehmung eines Großteils der Bevölkerung. Daraus sollten wir lernen. Was für eine Verunsicherung

könnte man hervorrufen, wenn wir eben genau diesem Klischee NICHT entsprechen würden?“

Unter den vier Kommentaren zum Beitrag finden sich zustimmende und kritische Stimmen. Max Nyffler schreibt: „[I]n der neuen Musik ist das Lachen wirklich eine verdammt ernste Angelegenheit. [...] Den Zustand, fürchte ich, kann man wohl nur beklagen, aber kaum ändern“ (vgl. ebd.: o. S.). Er stimmt Eggerts Einschätzungen also zu.

Eine kritische Stimme nimmt Bezug auf die „humorfreie Wiener Schule“ und die „[religiös-dogmatische] Ernsthaftigkeit“ Karlheinz Stockhausens, die Eggert konstatiert. In einem Kommentar werden diese historischen Lesarten als einseitig kritisiert: „Eigentlich war die 2. Wiener Schule recht humorvoll [...] und auch Stockhausen war ja gar nicht so – immerhin ein grosser [sic] Liebhaber der Musik von Bernd Alois Zimmermann“ (vgl. ebd.: o. S.).

Arno Lücker schreibt einige Monate später eine explizite Replik auf Eggerts Artikel. Er kritisiert Eggert unter anderem für dessen verkürzte Perspektive auf die „humorlosen Deutschen“, widerspricht der angeblichen Humorlosigkeit Adornos – „ein höchst humorvoller Mann“ – und problematisiert das Ableiten einer Humorfeindlichkeit aus der „musikästhetische[n] Modehaltung der Nachkriegszeit“, die er für keinen wesentlichen Einfluss auf den Diskurs der heutigen Zeit hält, in der es „nämlich überhaupt keinen Diskurs mehr“ gäbe – eine Behauptung, die etwas im Vagen bleibt (Lücker, 2011: o. S.). Der Kernthese, dass es unter den Komponist:innen und Hörer:innen Neuer Musik in weiten Teilen starke Vorbehalte gegen Humor gebe, stimmt Lücker letztlich dann aber doch zu. Er beschreibt eine verbreitete ästhetische Haltung, derzufolge der Humor implizit einen bestimmten Werkbegriff ausschließe:

Hat man während des Hörens eines Werkes Neuer Musik erst einmal gelacht, stellt sich das Gefühl ein, hier könne man es mit großer Musik eigentlich nicht zu tun haben. [...] Wenn man während des Hörens lachen muss, ist das Werk kaputt. (ebd.: o. S.)

Von den drei Kommentaren unter dem Text problematisiert einer „die grundangst neuer musik-ernsties [sic]“ und scheint sich damit dem Tonus des Beitrags anzuschließen (vgl. ebd.: o. S.). Auch der Kommentar des Komponisten Alexander Strauch schließt sich der skeptischen Haltung Lückers an: „Witz in der Neuen Musik und die Auseinandersetzung damit hat was von Eltern pubertierender Kinder, die mit diesen über deren Interessen reden wollen, deren beste Freunde sein wollen und ihren ehemals zu ihnen aufschauenden Kleinen jetzt sowas von peinlich sind.“ Lücker (ebd.:

o. S.) Ein weiterer Kommentar signalisiert eher einiges Unverständnis: „war der text jetzt witzig, oder was? ich muss jedenfalls laut schnaufen und bedauern, dass der diskursive ansatz, den dieser text in den ersten zeilen noch zu haben scheint, durch indiskutable vergleiche verunmöglicht wird [sic]“ (vgl. Lücker, 2011: o. S.).

Der geschilderte Diskurs ist ausgesprochen exemplarisch und kann nicht die Perspektive einer ganzen Szene repräsentieren. Die Akteure – soweit erkennbar ausschließlich männlich und einander bekannt – führen eine Debatte, die zwar theoretisch öffentlich zugänglich wäre, faktisch aber dennoch in einem inneren Kreis stattzufinden scheint. Es zeigt sich eine gemeinsame Grundhaltung, die die Humorfeindlichkeit innerhalb der Neuen Musik anprangert. Interessanterweise wird dabei über eine Szene gesprochen, die die Diskutierenden zugleich vermutlich auch mitgestalten und so selbst Teil des diagnostizierten Problems sein müssten.

Wie in Abschnitt 3.1.1 gezeigt, ist die Problematisierung von Humor in der Musik durch Stimmen aus Musiktheorie und -praxis kein neues Phänomen und somit auch nicht spezifisch für die Neue Musik. Den Akteur:innen dieser Kontroverse folgend scheint diese Problematisierung in der Neuen Musik allerdings eine spezifisch starke Komponente zu haben.

5.2 Humorbezogene Selbstverortungen

Einige Komponist:innen äußern sich explizit zur Rolle von Humor in ihrer eigenen Arbeit. Auch diese Aussagen sind ein relevanter Diskursbestandteil und werden in diesem Abschnitt beispielhaft vorgestellt. Dabei werden vorwiegend diejenigen Komponist:innen herangezogen, deren Stücke im Analyseteil dieser Arbeit untersucht werden.

Johannes Kreidler (2009b: o. S.) leitet die Relevanz von Humor und Satire für seine Arbeit in seinem Essay *Theorie der Provokation 1* aus dem Provokationsbegriff ab: „[Der Provokation] liegt zu Grunde, dass es einen Widerspruch, einen Widerstreit, einen Gegensatz der Ansichten gibt. [...] Widersprüche ausreizen bringt die Nähe zum [sic] Humor / Satire.“ Der Humor ist hier also gewissermaßen ein Nebenprodukt der Provokation bzw. ein Mittel sie zu erreichen. Das Ausreizen von Widersprüchen im Kontext von Humor erinnert dabei außerdem an die *Incongruity Theory*, die auf Widersprüchen beruht.

Alexander Schubert (2017: 48) formuliert ein spezifischeres Interesse am Humor an sich:

Humor und Ironie erscheinen möglicherweise auf den ersten Blick als etwas Triviales oder Irrelevantes in der Kunstmusik [...]. Ich habe bei mir beobachtet, dass mich einige gute Musik – auch völlig ohne extramusikale Elemente – zum Lachen bringen kann. Auslöser dafür ist vielleicht der überraschende Umgang mit Material, der Bruch eines vorher etablierten Systems oder die stringente Zuspitzung einer Idee. Momente der Überraschung oder Radikalität können etwas Humorvolles haben. Doch in dieser Eigenschaft liegt auch häufig eine Qualität, die über das Lustige hinausgeht. Sie kann einerseits das manisch Exzessive haben, oder sie kann stoisch und irritierend sein.

Das bewusste und auch für sich stehend zugelassene Interesse an Humor konkretisiert Schubert in Bezug auf bestimmte Ziele, die er durch Humor zu erreichen versucht. Er interessiert sich für das „manisch Exzessive“, das „über das Lustige hinausgeht“ (ebd.: 48). Der Humor wird also zugelassen, bedarf aber auch hier eines höheren Ziels, das über das Lachen selbst hinausgeht. In Bezug auf seine eigene Musik erwähnt Schubert (ebd.: 48) später, dass er mit „Sprünge[n] in der Kohärenz“ arbeite, was wiederum an die *Incongruity Theory* denken lässt.

Matthew Shlomowitz skizziert in einem Vortrag im Rahmen der *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt 2012 einige Gedanken zur Rolle von Humor in seiner Musik:

Whether my music is ironic or not is a matter of perception, but it's not my intention. I have described my music as working with material that is innocuous and saccharine in character. [...] I like all the musical materials I compose. I like them in the first-degree, which is to say I like their substance. [...] Am I trying to be funny? I think it says a lot about the solemnity of our new music scene that I'm even asked this. I doubt the same question would be asked of a practitioner in the visual arts, live arts, theatre, dance or cinema, where the idea that work can be funny as well as conceptually rich and even profound is uncontroversial. I am happy if people find my work funny and I like it when people smile and laugh during performances. I hope it's not cheap comedy. As a guy with a modernist compositional training I'd like to think it's a new and strange kind of funny! (Shlomowitz, 2012: o. S.)

Shlomowitz distanziert sich zwar von einem rein ironischen Humor und erklärt, dass er auch dann ohne ironische Distanziertheit hinter seiner Musik stehe, wenn er sich

mit harmlos oder kitschig wirkendem Material beschäftige. Zugleich verteidigt er Humor und Komik in seiner Musik aber als einen selbstverständlich vorhandenen Bestandteil, der konzeptueller Reichhaltigkeit nicht entgegenstehe. Lächeln und Lachen des Publikums als Reaktion auf seine Musik lehnt er nicht ab. Darüber hinaus kritisiert er, dass es innerhalb der Neuen Musik – im Gegensatz zu anderen Kunstdisziplinen – nicht selbstverständlich sei, dass Humor als bewusst eingesetztes Stilmittel zum Einsatz kommen kann.

Die australische Komponistin Holly Harrison nimmt den Aspekt Humor als Selbstverortung sogar mit in ihre künstlerische Kurzbiographie auf. Sie bekennt sich als Vertreterin einer jungen Generation noch einmal bewusster zu der Relevanz dieses Themas für ihre Arbeit, als die zuvor betrachteten Komponist:innen, wenn sie ihre Musik als „driven by the [...] whimsical humour“ beschreibt (Harrison, 2023a: o. S.).

Es zeigt sich unter den genannten Positionen, dass die Kategorie Humor für einige Komponist:innen Neuer Musik eine Rolle zu spielen scheint und sie über die Verwendung in der eigenen kompositorischen Arbeit reflektieren. Vor allem die jüngste Vertreterin dieser – natürlich sehr kleinen und nicht repräsentativen – Auswahl nennt Humor sehr explizit und offen als wichtigen Bestandteil ihrer Arbeit, ohne dass sie dabei den Impuls zu haben scheint, unmittelbar auf bestimmte Aspekte der Humornutzung hinzuweisen, die diese rechtfertigen sollen.

5.3 Versuch einer eigenen Taxonomie

In 3.1.3 wurden die Ansätze von Michael Stille und Marie Goeth vorgestellt, Kategorien musikalischen Humors auszumachen. Beide Ansätze beziehen sich auf Musik bzw. Kunstmusik im Allgemeinen, womit in Frage steht, ob sie sich dazu eignen, auf die medial erweiterte Praxis Neuer Musik der aktuellen Zeit bezogen zu werden, da diese in vielen Fällen auch elektronische Klänge, Video, Text, Performance etc. einschließt. Zudem basieren die meisten Theorien musikalischen Humors in gewisser Hinsicht auf der Annahme einer Inkongruenzwahrnehmung, die wiederum eine gewisse nachvollziehbare Regelmäßigkeit der Musik voraussetzt, um zu funktionieren. In vielen Fällen widersetzt sich die Neue Musik einer solchen durch das Publikum klar nachvollziehbaren Regelmäßigkeit. Aus diesen Gründen soll hier der Versuch einer eigenen Taxonomie unternommen werden, die sich einerseits möglichst ergebnisoffen dem Gegenstand annähern, andererseits die Spezifika der Neuen Musik im 21. Jahrhundert erfassen können soll. Mithilfe dieser Taxonomie sollen die Analyseergebnisse des nachfolgenden Kapitels besser eingeordnet und nachvollziehbar

gemacht werden.

Wie in 3.1.2 beschrieben, spricht sich etwa Friederike Wißmann (2015: 18) dafür aus, dass das Komische in der Musik nur unter Bezugnahme auf die Wechselwirkung zwischen dem betreffenden Musikstück und dem Publikum verstanden werden kann. Dafür spricht auch die Feststellung Henri Bergsons, dass Humor immer sozial sei (siehe 2.2.2), das wahrnehmende Subjekt also nicht außer Acht gelassen werden kann. Humor in Neuer Musik entsteht also im Zwischenraum von Aufführenden bzw. Komposition und Publikum. Eine erfolgreiche und intendierte Humorwirkung entsteht dann, wenn ein wie auch immer geartetes Geschehen auf der Bühne – sofern vorhanden – von einem Publikum als komisch wahrgenommen und diese Wirkung auch mehr oder weniger wissentlich intendiert wurde.

Ein Publikum nimmt eine musikalische Aufführung im üblichen Fall durch den Hör- und den Sehsinn wahr. Insofern lassen sich als rudimentäre publikumsseitige Kategorien visuell und auditiv wahrgenommene Ereignisse unterscheiden, die eine Humorwirkung hervorrufen können.

Das Geschehen im Stück selbst ist weniger umfassend kategorisierbar – denn die Ausnahmenbildung ist immer ein wichtiger Teil der Neuen Musik gewesen –, lässt sich im Regelfall aber sinnvoll in die Kategorien *performativ* – durch eine reale Person ausgeführt –, *medial* – durch elektronische Medien wiedergegeben – und *textlich* – also durch eine verständliche sprachliche Äußerung vermittelt – einteilen. Diese Kategorien überlagern einander – bspw. Text im Video, Performance im Video, sprechende Performer:innen –, eignen sich aber dazu, die meisten Geschehnisse innerhalb von Aufführungen Neuer Musik heute zu erfassen. Sie wurden im Wechselspiel mit den im nächsten Kapitel vorgenommenen Analysen entwickelt.

Durch Kombination dieser beiden kategorischen Achsen ergibt sich ein zweidimensionaler Raum mit sechs Feldern, in dem sich konkrete Aufführungsereignisse verorten lassen:

	performativ	medial	textlich
auditiv	z. B. Instrumentalspiel	z. B. fixierter Klang	z. B. Gesprochenes
visuell	z. B. Theater, Tanz	z. B. fixiertes Bild	z. B. Schrift

Anstatt anhand fixierter musikalischer Gattungen oder bestehender Humortopoi werden Humorformen in dieser Arbeit also durch ihre Zuordnung zu den medialen Ebenen kategorisiert, in denen sie stattfinden. Es ergeben sich u. a. Formen von partiturbezogenem⁴⁰, musikalisch-performativem, theatralem, auditiv-medialem, visuell-

⁴⁰Gemeint ist das, was man als innermusikalisch bezeichnen könnte. Diese Bezeichnung ist in

medialem oder textbasiertem Humor, die sich innerhalb eines Musikstücks vielfach überlagern und bedingen können. Außerdem können Humorwirkungen durch das Zusammenspiel von oder Inkongruenzen zwischen mehreren dieser Ebenen zustande kommen – etwa durch Inkongruenzen zwischen einem Liedtext (auditiv-textlich) und der Art und Weise des gesanglichen Vortrags (auditiv-performativ).

5.4 Ermittlung der Analysebeispiele

Um die für diese Arbeit geeigneten Analysebeispiele zu ermitteln, wurde zunächst eine relativ offene Suche nach Stücken Neuer Musik ab 2000 unternommen. Neben der eigenen Erinnerung an Konzerterlebnisse gehörte zu den Recherchestrategien vor allem das Befragen von Kolleg:innen aus der Neue-Musik-Szene und die Suche im Internet. Dieses Vorgehen ist entsprechend stark vom eigenen Umfeld und der persönlichen Beschäftigung mit bestimmten Komponist:innen Neuer Musik geprägt. Um den Rechercheprozess zu systematisieren und etwas weniger von der eigenen Humorempfindung abhängig zu machen, wurde dann die Entscheidung getroffen, nur die Stücke in die Liste in Frage kommender Analysegegenstände aufzunehmen, für dessen Humorpotenzial sich mindestens eine irgendwie geartete Quelle finden lässt. Dabei kann es sich um wissenschaftliche oder journalistische Texte, Kommentare im Internet, Äußerungen der Komponist:innen selbst oder Ähnliches handeln. Auf diese Weise wurde eine überschaubare Liste (siehe Anhang A) von 21 Stücken aus den Jahren 2003 bis 2020 erstellt, aus der die Stücke für eigenständige Analysen im Rahmen dieser Arbeit ausgewählt wurden, die ein breites Spektrum möglicher Humorformen abzudecken versprochen. So wird dem in 1.2 skizzierten Problem begegnet, dass musikalischer Humor nicht einfach als Eigenschaft eines Stücks, sondern vielmehr als Attribut der Wechselwirkung zwischen Musik und Publikum zu verstehen ist.

Da sich während der Recherche erwartungsgemäß eine überproportionale Akzentuierung cis-männlicher Komponisten in der Stückliste andeutete, wurde bewusst versucht, Stücke von nicht cis-männlichen Personen zu finden. Trotz dieses Versuchs konnten im Rahmen des beschriebenen Verfahrens nur drei nicht cis-männliche Komponist:innen (Holly Harrison, Jennifer Walshe und Neo Hülcker) der Liste hinzugefügt werden, die insgesamt 13 Komponist:innen umfasst. Das wirkt sich entsprechend auch auf die Geschlechterverteilung der acht analysierten Beispiele aus, von denen nur zwei von nicht cis-männlichen Personen komponiert wurden.

Anbetracht eines erweiterten Musikbegriffs allerdings nicht sehr präzise.

6 Analysen

In diesem Kapitel werden die Stücke *Musik* von Trond Reinholdtsen, *Aphasia* von Mark Applebaum und *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* von Matthew Shlomowitz genauer analysiert. Dazu kommen kürzere Betrachtungen zu Jennifer Walshes *XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!*, Johannes Kreidlers *Chart Music*, Alexander Schuberts *HELLO*, Michael Pelzels „Alf“-Sonata und Holly Harrisons *And Whether Pigs Have Wings*, die jeweils einer der längeren Analysen folgen und mit dem dort jeweils untersuchten Stück in einem Zusammenhang stehen bzw. bei eingehenderer Analyse ähnliche Ergebnisse erwarten lassen könnten.

Während das Stück *Musik* aufgrund seines überaus heterogenen Charakters verspricht, Beispiele für sehr unterschiedliche Humorwirkungen auf unterschiedlichen medialen Ebenen zu geben, konzentrieren sich die anderen Stücke eher auf spezifischere Formen von performativem (*Aphasia*, *HELLO*) und klanglich-instrumentalem Humor (*Glücklich, Glücklich, Freude, Freude*, „Alf“-Sonata, *And Whether Pigs Have Wings*). *XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!* und *Chart Music* sind der Analyse von *Musik* zur Seite gestellt, da allen drei Stücken der Aspekt einer gesellschaftspolitischen Kritik mittels Humor gemeinsam ist. Insgesamt wird versucht, ein breites Spektrum der Humorstrategien in der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts abzubilden. Nichtsdestotrotz ist der Einfluss persönlicher Umstände und Faktoren auf diese letztendliche Auswahl eindeutig vorhanden und bei einem Anliegen wie diesem vermutlich auch kaum zu umgehen.

6.1 Trond Reinholdtsen: *Musik* (2012)

Das Stück *Musik* des norwegischen Komponisten Trond Reinholdtsen wurde 2012 durch das Ensemble *Asamisimasa* bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt. Es hat eine Dauer von etwa 30 Minuten. Neben dem Ensemble, besetzt mit Sopran, Klarinette, Cello, Klavier und Perkussion, befindet sich der Komponist selbst als Moderator auf der Bühne. Außerdem kommen drei kleine Becken, vier Metronome, ein Laptop mit PowerPoint-Präsentation und Sound, Reinigungsutensilien, ein Backstage-Film, sechs „Gesamtkunst Player Piano Prototypes“ und durch Reinholdtsen bis zum „absolute BLACKOUT“ steuerbares Licht zum Einsatz (Reinholdtsen, 2012: 4).

In der Partitur, die eher als künstlerischer Kommentar des Geschehens und weniger als Aufführungsanweisung zu verstehen ist (siehe 6.1.2), werden die Musiker:innen namentlich genannt. Außerdem ist Reinholdtsen selbst wichtiger Bestandteil der Performance. Es scheint sich also um ein Stück zu handeln, das für diesen konkreten Anlass entwickelt wurde und nicht unbedingt dazu gedacht ist, mehrfach von verschiedenen Ensembles aufgeführt werden zu können. In der Analyse wird daher ein vorliegender Livemitschnitt durch ein Publikumsmitglied (siehe Reinholdtsen, 2017), der vom Komponisten auf YouTube veröffentlicht wurde, als Hauptquelle herangezogen. Die Partitur wird im Sinne einer freien Verschriftlichung der wesentlichen Anliegen des Stücks ebenfalls betrachtet.

Stephan Hoffmann (2012), der das Stück für die Zeitung *Die Welt* rezensiert hat, bescheinigt, dass es darin – anders als „[n]ormalerweise [...] in der Neuen Musik“ – einiges zu lachen gäbe: Es sei „eine Collage verschiedener kabarettistischer Verfahren“. Auch Georg Rudiger (2019: o. S.) bescheinigt dem Stück eine starke Affinität zum Humor. Alex Ross (2012) schreibt über die Uraufführung in einer Rezension für das Magazin *The New Yorker* von „crazed parodies of recent compositional trends and theories“. Entsprechend ironisch fällt auch Reinholdtsens (2014: 14) eigene Einschätzung der Uraufführung aus, wenn er das Stück mit den Worten beschreibt: „The spectacular Donaueschingen Flop. The Impotence of Institutional Critique. Nordische Naivismus meets Deutsche Bureaucracy“.

Diesen Stimmen zufolge bietet sich eine genauere Untersuchung des Stücks im Hinblick auf dessen Humorwirkung an. Dazu werden zunächst die Kontexte seiner Entstehung kurz besprochen. Nach einem Blick auf die *Study Score* werden anschließend für die Fragestellung wesentliche Aspekte des Stücks in chronologischer Reihenfolge untersucht.

6.1.1 *Musik* im Kontext der *Donaueschinger Musiktage* und der *Norwegian Opra*

Das Stück ist als Kompositionsauftrag des SWR für die *Donaueschinger Musiktage* entstanden. Diese Institution ist einerseits „historisch“ – 1921 gegründet umfasst ihre Geschichte die Zeiten der Weimarer Republik, des Dritten Reichs und der Bundesrepublik, und das, wie Michael Wackerbauer (2013: 304 f.) bemerkt, „mit signifikanten personellen Kontinuitäten und expliziten Bezugnahmen“⁴¹ –, andererseits

⁴¹Wackerbauer kritisiert in diesem Zusammenhang, dass in der heutigen Wahrnehmung – vor allem in Bezug auf den „Mythos Donaueschingen“ – die frühen Jahre und die Nachkriegszeit

von dem Ziel getragen, „konsequent nach vorn zu blicken“, wie es Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier (2021: 6) in seinem Grußwort zum hundertjährigen Bestehen formuliert. An diesem Reibungspunkt bildet sich der „Mythos Donaueschingen“ (Wackerbauer, 2013: 305; Preuß, 2016), mit der an ihn geknüpften Erwartung von Publikum und Presse an das Festival und seine Komponist:innen, auch in Gegenwart und Zukunft richtungsweisend zu sein. Gelingt das nicht, so kann die Konsequenz in – wie Thorsten Preuß (2016) schreibt – „schön[en] Skandale[n]“⁴² bestehen, die in der Vergangenheit bei einigen Zuhörenden bis zum frühzeitigen Verlassen des Saals und ähnlichem führen konnten. All das spiegelt ein hohes Maß an Ernsthaftigkeit des ästhetischen Diskurses bei diesem Festival wieder: Rudiger (2019: o. S.) merkt an, dass Humor „durchaus nicht Tradition bei den Donaueschinger Musiktagen“ sei. Dieser Umstand scheint sich aber zunehmend zu verändern, wie Elisabeth Schwind (2018: o. S.) feststellt, die Humor in einem Artikel als eines von sieben Dingen benennt, ohne die die Donaueschinger Musiktage nicht mehr auskommen würden:

Humor als Spielwiese für humorfreie Intellektuelle? Vielleicht war das mal so. [...] Ja, die Neue Musik ist sich über ihre bisweilen kuriose Außenwirkung durchaus bewusst – und reagiert darauf mit Selbstironie.

Ein weiterer Entstehungskontext des Stücks ist seine Einbettung in das Dissertationsprojekt des Komponisten mit dem Titel *The Norwegian Opra*, das 2009–2013 als „artistic research project“ an der *Norwegian Academy of Music* durchgeführt wurde, betreut durch Olav Anton Thommessen und Manos Tsangaris (Reinholdtsen, 2014: 12). Das Projekt besteht darin, ein „komplettes“ Opernhaus zu betreiben, das im Verlauf von drei Jahren mindestens fünfzehn neue Opern produzieren soll (ebd.: 17). Reinholdtsen ist „dictatorial opera director, composer, main performer, director and producer“ (ebd.: 17). Die Überschrift des Manifests zum Projekt lautet: „DIE GEBURT DES OPRA DURCH DIE KRISE DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK [sic]“⁴³ (ebd.: 17). Obwohl dieser Text aus der Perspektive des „Propaganda Department[s]“ formuliert und somit innerhalb der fiktiven Handlungswelt zu verorten ist, legt Reinholdtsen die Intention des Projektes auch explizit offen:

als Hochphasen besonders akzentuiert werden, während die Zeit des Nationalsozialismus oft ausgeklammert werde: „Die Fokussierung auf die frühen Jahre und die späteren Entwicklungen ab 1950 ist typisch für das Bild, das heute von Donaueschingen existiert“ (Wackerbauer, 2013: 305).

⁴²Formulierungen wie diese zeigen, dass hier der Skandal selbst zum Fetisch werden kann.

⁴³Diese Überschrift spielt ironisch auf Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) an, in denen auf das Wagnersche Musikdrama Bezug genommen wird. Es könnte darüber hinaus ebenfalls eine Anspielung sein auf *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (1920) von Ernst Kurth.

„[T]he whole structure of the institution will be artistically exploited. [...] The main aim for the project will be to investigate possibilities for radical and unexpected ways of understanding opera as an art genre by approaching the whole apparatus of opera as an experimental field.“
(Reinholdtsen, 2014: 17)

Es geht also darum, die Institutionen des Musikbetriebs am Beispiel einer Oper künstlerisch zu thematisieren. Dabei ist ein kritischer und problematisierender Umgang mit diesen Institutionen zu erwarten, wie das ironische Manifest und Reinholdtsens performativ verfasste *Critical Reflexion* zum Dissertationsprojekt (siehe ebd.) nahelegen.

6.1.2 Die *Study Score*

Die von Reinholdtsen selbst im Internet veröffentlichte *Study Score* geht zum einen weit über für die praktische Aufführung notwendige Informationen hinaus, lässt zum anderen aber auch viele Informationen vermissen, die für eine Realisierung mittels Partitur notwendig wären: In der Besetzungsliste werden als Perkussionsinstrumente u. a. „2 things“ und später noch einmal „5 things“ aufgelistet, ohne dass klar wird, was diese Dinge genau sein sollen (Reinholdtsen, 2012: 4). Mit der Skizze der „Gesamtkunstwerk Player Piano Prototypes“ ist eine technische Realisierung unmöglich (ebd.: 6). Text und Notation überlagern einander oder sind durch wirre Zeichnungen verdeckt (ebd.: 10 ff.). Kommentare wie „SOOORRY VERLAG! I KNOW THIS IS SUPPOSED TO BE THE OFFICIAL FINAL PARTITUR BUT THIS SECTION IS ABSOLUTE SHITTY [...]“ füllen ganze Seiten (ebd.: 29 f.). Das Layout ist uneinheitlich und es werden sehr verschiedene Schrifttypen, -größen und -farben verwendet. Handgeschriebene und am Computer entstandene Elemente werden collagiert. Reinholdtsen spielt offensichtlich mit dieser dilettantisch anmutenden Unbeholfenheit in Gestaltungsfragen.

Auf ein – von der grell-roten Hintergrundfarbe abgesehen – fast konventionell wirkendes Deckblatt folgt ein performativer Programmtext, der auf Klischees seines Genres Bezug nimmt. Zwar wird auf tatsächliche Elemente des Stücks eingegangen, doch wird deren Bedeutung in ironischer Weise stark überhöht:

The pragmatism of the professional musician, the politics of commissions and the tactics of festival networking is ruthlessly exposed as grim metaphors for the policing of the status quo in bureaucratic capitalist

society and more substantially: The phenomenal world as such is disqualified as an adequate arena for true artistic invention in the 21st century. (ebd.: 3)

Dieser Seitenhieb auf überdimensionierte Selbst-Theoretisierungen führt im darauf folgenden Satz zu der schlichten Pointe: „Only theory at it’s most abstract and pure can help us now“ (ebd.: 3).

Die *Study Score* ist demnach als künstlerisches Ausdrucksmedium und damit erweiterter Teil des Stücks zu verstehen. Reinholdtsen gibt hier einige Kommentare zum Zustand des Mediums Partitur und dem darin zum Ausdruck kommenden Verhältnis von Komponist:innen und Interpret:innen ab. Er betitelt einzelne Abschnitte etwa mit „Masterpiece“ oder „JUST NOTICABLE DIFFERENCES [sic]“ – begleitet von dem Kommentar: „THIS IS A METAPHOR FOR HOW THINGS ARE IN CONTEMPORARY MUSIC AT THE MOMENT !!“. Zu Beginn des „Masterpiece D“ ist in der Gitarrenstimme eine längere Pause notiert, mit der Anweisung: „Improvise whatever in quasi new-complexity style. Nobody will hear you anyway“ (ebd.: 34). Am Ende desselben Teils steht in der Klavierstimme: „This bar consists of only random notes, and could therefore be played a little ‚comme si, comme sa‘“ (ebd.: 37). All diese Äußerungen bleiben den Zuhörer:innen in der tatsächlichen Aufführung verborgen. Es ist anzunehmen, dass das Stück in seiner aufgeführten Form eher gemeinsam mit dem Ensemble entwickelt wurde, anstatt auf Basis einer fertigen Partitur einstudiert zu werden. Reinholdtsen könnte die *Study Score* möglicherweise aufgrund institutioneller Erfordernisse angefertigt haben, etwa für sein Dissertationsprojekt, wobei er die eigentliche Funktion eines solchen Textes dann humoristisch unterlaufen hätte.

6.1.3 Instrumentalmusik

Die Aufführung des Stücks *Musik* besteht aus einer Abfolge meist sehr klar abgegrenzter Teile, zwischen denen sich drastische Medienwechsel vollziehen können. So beginnt das Stück mit dem Ensemble und Reinholdtsen selbst auf der Bühne, wird später zu einem medial begleiteten Vortrag und entwickelt sich dann zu einer Videooper. In diesem und den folgenden Abschnitten werden einige Aspekte dieser jeweiligen Formteile nachvollzogen, die für Humorstrategien und -wirkungen im Stück beispielhaft sind.

Leitmotive

Im Verlauf der ersten Minute des Stücks stellt Reinholdtsen einige sog. Leitmotive⁴⁴ vor, die dann von Spieler:innen des Ensembles umgesetzt werden. Sie lauten: „Die Krise der zeitgenössische Musik [sic]“, „Die Rettung der Deutsche Geist durch die Nordische Naivismus [sic]“, „der Männliche Orgasmus [sic]“, „Das Wiedergeburt des Kommunismus [sic]“ und „Neue Kraft fühlend“ (Reinholdtsen, 2012: 9).

Diese zu emphatischer Dramatik tendierenden Bezeichnungen werden durch sehr kurze klangliche Ereignissen kontrastiert: Die Krise der zeitgenössischen Musik erscheint als kurzes Luftgeräusch auf einer Klarinette, ausgeführt vom Perkussionisten (Reinholdtsen, 2017: 00:00:09). Die Rettung des deutschen Geistes wird abgebildet durch zwei kurze Töne im Intervall einer aufsteigenden Oktave, gespielt auf der Gitarre (ebd.: 00:00:15). Der männliche Orgasmus stellt sich als (sehr) kurzes Aufwärtsglissando auf dem Cello dar (ebd.: 00:00:18). So wird gleich zu Beginn des Stücks mit starken Inkongruenzen zwischen behaupteten und tatsächlich umgesetzten musikalischen Aktionen gespielt: Sehr großformatig anmutende Begriffe werden durch sehr zaghafte und kurze musikalische Aktionen vertont. Das Lachen des Publikums ist auf der Aufnahme deutlich zu hören.

Simultanmoderation

Reinholdtsen moderiert nach der Präsentation der Leitmotive weiterhin das Ensemble. Ein mehrfach auftretendes Motiv ist dabei der Versuch, die Aufmerksamkeit des Publikums durch Anweisungen zu lenken: „Hier möchten wir das Publikum bitten nur auf die rytmische Proportion 5:3 zu konsentrieren und alle semantische Informationen wegzuschalten [sic]“ (Reinholdtsen, 2012: 13) – „Hier bitten wir das Publikum an die Tonhöhen zu konsentrieren [sic]“ (ebd.: 20) – „Hier bitte konsentrieren Sie an die Form [sic]“ (ebd.: 25).

Indem Reinholdtsen darum bittet, beim Hören nur bestimmte Ebenen der Musik wahrzunehmen – etwa rein klanglich und nicht semantisch zu hören –, thematisiert er das Klischee einer wahrnehmungsmäßigen Unzugänglichkeit zeitgenössischer Kunstmusik. Eine mögliche Deutung wäre, diese Aussagen als Kritik an einem Trend unter Komponist:innen zu verstehen, Bedeutungen ihrer Musik in außermusikalischen Medien wie Essays oder Interviews festschreiben zu wollen. Darüber hinaus bezieht er

⁴⁴Die Leitmotivtechnik wurde von Richard Wagner in seinen Musikdramen eingeführt um musikalisch-dramaturgische Zusammenhänge herzustellen. Sie wird hier durch Reinholdtsen ironisch aufgegriffen und ins Absurde geführt.

sich mit der konkreten Forderung, nicht semantisch zu hören, auf den in der Romantik wurzelnden Topos von Musik und Kunst als außerhalb der Welt stehend und nicht sprachlich erfassbar. Demnach müsste man also, um an den Ursprung der Musik zu gelangen, alle nicht rein klanglichen Elemente bestmöglich ignorieren – gerade im Fall dieses Stücks eine absurde und damit nur ironisch zu verstehende Forderung.

Vacuum Cleaner Double Flute Sonata

Ein kurzer Formteil, für den allerdings ein eigens präpariertes Instrument auf der Bühne platziert wurde, ist die „vacuum cleaner double flute sonata nr. 1“ (ebd.: 26), aufgeführt durch den Perkussionisten Håkon Stene (Reinholdtsen, 2017: 00:07:22–00:07:40). Gespielt wird ein langsamer Polyrhythmus, bestehend aus gegeneinanderlaufenden Vierteln und Viertelquintolen (Reinholdtsen, 2012: 26). Das Instrument ist ein Staubsauger, an dem zwei Blockflöten angebracht sind, denen bei Einschalten des Staubsaugers ein Luftstrom zugeführt wird, wodurch sie zum Klingen gebracht werden.

Dieses Objekt hat bereits für sich genommen etwas Komisches: Es lässt sich sowohl als Parodie von Klangerzeugern aus Alltagsgegenständen verstehen als auch als Parodie merkwürdiger live-elektronischer Instrumente.

Der vom Staubsauger erzeugte Luftstrom ist nicht ganz ausreichend, um eine stabile Tonhöhe zu erzeugen. Der entstehende Effekt einer unsauberen Intonation ist beispielsweise vom Üben bekannt oder vom Blasen in ein Instrument, das man nicht beherrscht. Hier besteht also eine Nähe zum Dilettantischen, was ein klassischer Topos musikalischen Humors ist (siehe 3.2).

Dedikationskantate

Die „Dedikationskantate“ (ebd.: 33) erklingt in völliger Dunkelheit nach einem von Reinholdtsen angekündigten „emphatischen und sensiblen Fade-Out“ (Reinholdtsen, 2017: 00:09:35) des Bühnenlichts. Sie wird angekündigt als das „Lied des Unterbewusstseins“ (ebd.: 00:09:50).

Mehrere Stimmen, die durch übertriebenes Vibrato und dramatischen Ausdruck⁴⁵ klassisch-romantische Gesangsstile karikieren und deren Tonhöhen zusätzlich digital modifiziert wurden, singen eine ironische Lobeshymne an Armin Köhler, im Jahr der Aufführung Leiter der Donaueschinger Musiktage. Text und Vortragsform legen in

⁴⁵Stephan Hoffmann (2012) beschreibt den Gesangsstil etwa als „inbrünstig“.

unmissverständlicher Weise eine distanzierte ironische Haltung des Komponisten zur wörtlichen Botschaft des Gesungenen offen. Armin Köhler wird „für machen unsere Karriere [sic]“ (10:05) gedankt, denn das Ensemble sei „das erst norwegische Ensemble in Geschichte des Donaueschinger Festivals [sic]“ (Reinholdtsen, 2017: 00:10:10) und die Aufführung werde „helfen, wenn wir apply for funding in Norwegen [sic]“ (ebd.: 00:10:45). Es wird sehr explizit auf institutionalisierte Machtstrukturen verwiesen, innerhalb derer eine Aufführung in Donaueschingen für weitere Karriereerfolge entscheiden sein kann. Die Kritik daran wird nicht zuletzt aufgrund ihrer humoristischen Rahmung auch innerhalb des kritisierten Kontexts selbst möglich.

6.1.4 Towards a Metamusic (Power Point Lecture)

Nach etwa der Hälfte des Stücks kommt es zu einem ersten grundlegenden Bruch mit dem medialen Rahmen: Die Musiker:innen, die zuletzt jeweils eigene Formteile parallel ohne gemeinsames Metrum gespielt haben, verlassen nacheinander die Bühne (Reinholdtsen, 2012: 40). Eine Präsentation wird gestartet und der Komponist beginnt, eine Power Point Lecture mit dem Titel „Towards a Metamusic“ zu halten (Reinholdtsen, 2012: 47; Reinholdtsen, 2017: 00:17:20–00:23:30). Die visuelle Gestaltung der Folien folgt – wie schon die Gestaltung der *Study Score* – keinem einheitlichen Verfahren. Schriftzüge verlassen den sichtbaren Bereich, überlagern einander oder sind durch dilettantisch wirkende Zeichnungen verdeckt. Reinholdtsen übt Kritik an den – mit Bergson gesprochen – Steifheiten der zeitgenössischen Kunstmusik und ihrer Institutionen, die sich vorwiegend auf die Bereiche Technisierung, Ökonomisierung und Theoretisierung bezieht.

Technologischer Fortschrittsglaube, der zuvor bereits in Bezug auf zeitgenössische Spieltechniken⁴⁶ thematisiert wurde, wird nun ganz explizit attackiert, wenn Reinholdtsen (2017: 00:18:00) sarkastisch erklärt, dass sich während des Stücks vier Laptops auf der Bühne befänden, was ein „Donaueschinger Rekord“ sei.

Ökonomische Rationalisierung von Kunst kritisiert Reinholdtsen (ebd.: 00:19:30), wenn er behauptet, die Sängerin habe mit nur 18 Tönen 3000 Euro verdient, was „166,666666 Euro“ pro Note entspreche.

Die theoretische Rechtfertigung künstlerischen Handelns führt Reinholdtsen (ebd.: 00:19:40) mittels mathematischer Formeln vor, indem er die Überlegenheit eines

⁴⁶Während etwa der Klarinettenist Rolf Steinar Borch durch eines der Grifflöcher in die Klarinette bläst, kommentiert Reinholdtsen, es handele sich um eine „ganz spezifische Klarinettenteknik“, die „genau notiert“ und in Donaueschingen bisher nicht vorgekommen sei (Reinholdtsen, 2017: 00:07:56–00:08:25).

MIDI-Orchesters gegenüber Musiker:innen mit der Formel „ $\exists(\text{MIDIORCHESTRA} \Leftrightarrow \text{STRUKTUR}) \wedge (\text{MUSIKERN} \neg(\forall(\text{CORRECT NOTES})) \equiv \text{PARADOX})$ “⁴⁷ zu beweisen versucht.

Bereits im Programmtext überzeichnet Reinholdtsen in ironischer Weise einen klischeehaften Duktus musikphilosophischer Texte (siehe 6.1.2). Dieses Motiv erscheint nun auch innerhalb des Stückes selbst: „EINMAL MUSS ES ZU EINE REINE, KLARE BRUCH KOMMEN, WO MAN WIEDER ETWAS ETWAS KLARES UND REINES SAGEN KANN [sic]“ (ebd.: 00:20:08). In diesem Zusammenhang führt er auch die politische Vereinnahmung von Musik ins Absurde: „THE ONLY WAY TO RESSURECT COMMUNISM IS THROUGH MUSIKALISCHE FORMLEHRE [sic]“ (ebd.: 00:21:30).

Nicht zuletzt parodiert Reinholdtsen (ebd.: 00:20:30) die Konventionen von öffentlichen Vorträgen, wenn er etwa eine „ENGLISH SUMMARY [sic]“ ankündigt und dann nur leise und unverständliche Laute von sich gibt, der Übersetzungsversuch also hoffnungslos scheitert.

Während dieser ‚ENGLISH SUMMARY‘ hört Reinholdtsen auf zu referieren und die Präsentation läuft eine Weile stumm ab. Dann kommt es zu einem weiteren medialen Bruch im Verlauf des Stückes: Während sich auf der Projektionsfläche ein Text Wort für Wort aufbaut, wird mit jedem neuen Wort ein elektronischer Klang abgespielt. Nachdem die visuelle Ebene mit der Präsentation bereits einen Schritt vom realen Bühnenraum in die Digitalität gegangen ist, zieht die Klangebene nun nach (ebd.: 00:22:00). Die eingespielten Klänge sind eindeutig synthetisch erzeugt und stehen damit in starkem Kontrast zu den bisher vorherrschenden Instrumentalklängen. Bei den Klängen handelt es sich um Signaltöne, cartoonhafte Glissandi und cineastische ‚Special Effects‘. Sie sind zunächst alle mit visuellen Ereignissen synchronisiert, was das Gesamtgeschehen noch satirischer wirken lässt.⁴⁸

Allmählich wird eine entscheidende globale Strategie der Komposition erkennbar: Reinholdtsen entzieht dem Publikum den gerade vertraut gewordenen Rahmen, um eine neue Rahmung zu etablieren und wiederum zu brechen. Anders als bei einem einfachen Witz mit Pointe, nutzt er jede Pointe als Ausgangspunkt für eine neue Ent-

⁴⁷Etwa zu verstehen als: ‚Es ist paradox, dass ein Midiorchester existiert, das die Struktur (einer Komposition) korrekt abbildet, während zugleich Musiker:innen nicht alle Noten korrekt spielen.‘

⁴⁸Audiovisuelle Synchronisation als komische Technik wird oft als ‚Mickey Mousing‘ bezeichnet. Diese Bezeichnung des Verfahren entstand, da es erstmals bewusst im *Mickey Mouse*-Cartoonfilm *Steamboat Willie* (1928) eingesetzt wurde (Wegele, 2014: 37). Goldmark (2011: 264) zufolge besteht sie in „[e]xceptionally overt parallelisms“, wurde in frühen Cartoons bereits zur Verstärkung der Humorwirkung genutzt und bald darauf eine für sich stehende Humorquelle.

wicklung. Dabei gelingt es ihm offensichtlich, jedes Mal den Eindruck zu erwecken, der aktuelle Zustand sei der Höhepunkt des Stücks, denn das Publikum reagiert auf jeden weiteren Bruch mit überraschtem Gelächter.

Unterhaltung: Short Composer Performance

Während die Präsentation automatisch weiterläuft – und die mediale Bildebene sich damit graduell von statischen Präsentationsfolien zu bewegtem Video entwickelt – begibt Reinholdtsen sich in den vorderen Teil der Bühne (Reinholdtsen, 2017: 00:24:00). Es folgt eine kurze Performance des Komponisten, bei der er zunächst seine Krawatte über die Schulter wirft und zu hüpfen beginnt, sich dann eine braunrötliche Masse aus der Hose zieht und auf seiner Kleidung und in seinem Gesicht verschmiert (ebd.: 00:24:30–00:25:10). Danach verlässt er die Bühne. Die Aktion bleibt unkommentiert und auch in der Partitur ist sie nur als „Unterhaltung: short composer performance“ mitsamt einer gezeichneten Skizze und einer Anweisung an die Pianistin, Reinigungsutensilien bereit zu halten (Reinholdtsen, 2012: 53). Die Aktion erinnert damit an Performance-Kunst etwa der 1970er Jahre und integriert deren Tendenz zu effektvoller Provokation in das Stück. Reinholdtsen karikiert derartige Aktionen, während er ihre Wirkmacht aber zugleich für sich selbst nutzt. Ein weiteres Mal wird der erwartbare Möglichkeitsrahmen des Stücks durchbrochen. Der Kritiker Alex Ross sieht in dieser Episode das zentrale Narrativ des Stücks:

„Musik‘ was essentially performance art, with Reinholdtsen, as the narrator, losing his mind amid the profusion of stylistic possibilities and the confusion of cultural politics. Toward the end, he stuck his hand down his pants and covered himself in brown goo. (Ross, 2012)

6.1.5 Opera from Quasi-Backstage: Freiheit

Nachdem Reinholdtsen die Bühne verlassen hat, beginnt auf einer großen Leinwand über der Bühne ein Video zu spielen. Es ist in der Partitur als „OPERA FROM QUASI BACKSTAGE: ‚FREIHEIT‘“ bezeichnet (Reinholdtsen, 2012: 55). Auch für das Publikum wird der angebliche Handlungsort der folgenden Szenen mit „LIVE FROM BACKSTAGE!“ (Reinholdtsen, 2017: 00:25:48) angekündigt. Es ist aber zugleich sehr schnell klar, dass es sich um ein – dem Anschein nach in Reinholdtsens Privatwohnung – vorab aufgezeichnetes und produziertes Video handelt.

Der Film bildet den Höhepunkt von Reinholdtsens Institutionskritik in diesem Stück: Er inszeniert mittels einfachster Materialien – hauptsächlich Papier und Pappe – und kindlich wirkender Schriftzüge und Zeichnungen das angebliche Büro der Donaueschinger Musiktage. Ein Frosch mit goldener Krone ermahnt ihn, an seine Karriere zu denken (ebd.: 00:26:25). Eine sog. „Bürokratin“ begeht aufgrund schlechter Schlagzeilen – „Die Zeitgenössische MUSIK IM KRISE! [sic]“ – Selbstmord (ebd.: 00:26:40–00:26:55). Reinholdtsen, der nun in der Rolle des aus den Zwängen der Institutionen befreiten Florestan auftritt⁴⁹, realisiert und besingt seine neu gewonnene Freiheit.

Im zweiten Teil des Films errichtet Reinholdtsen ein provisorisch wirkendes eigenes Opernhaus. Die von Insekten und Waldvögeln besungene „Geburt der OPR durch die Krise der zeitgenössischen Musik“ (ebd.: 00:28:50–00:29:00) bleibe also nicht bei der Institutionskritik stehen, sondern entwickle sich zur „Institutionskonstruktion“ (ebd.: 00:29:08). Die Neugründung wird von historischen Persönlichkeiten – Jean-Paul Sartre, Karl Marx – sowie von fiktiven Figuren – Die Unendlichkeit, Mystischer Mann – begleitet, deren äußeres Erscheinungsbild der visuellen Ästhetik entsprechend gestaltet ist.

Am Ende des Stücks begibt sich das Ensemble laut Partitur auf eine Galerie um das Publikum und spielt weitere zwei Minuten lang auf sogenannten „Gesamtkunstwerk Player Piano Prototypes“ (Reinholdtsen, 2012: 61). Dieser Teil ist im Video nicht mehr zu sehen und die Partitur gibt wenig Aufschluss über den genauen Inhalt.

6.1.6 Zwischenresümee

In Trond Reinholdtsens *Musik* trifft ein institutionskritisches künstlerisches Projekt auf die historische Institution der *Donaueschinger Musiktage*. Ein zentrales Mittel, Kritik an dieser Institution und der Neuen Musik im Allgemeinen zu ermöglichen, ist dabei der Humor. Auf diese Weise wird den – fiktiven und realen – Institutionen, in denen das Stück stattfindet, künstlerisch begegnet. Dies geschieht in verschiedener Weise in den Formteilen des Stückes sowie in der *Study Score*.

Die *Study Score* ist sehr frei gestaltet und nicht als tatsächliche Spielpartitur geeignet. Es handelt sich eher um einen – mit einem Essay vergleichbaren – außermusikalischen Text, der hier Trägermedium des Humors ist, und weniger um einen auditiv-instrumentalen Humor, der sich in der Aufführung vermitteln kann.

⁴⁹Florestan ist eine Hauptfigur in Beethovens *Open Fidelio*. Er wird zu Unrecht gefangen gehalten und wird am Ende der Oper von seiner Ehefrau Leonore befreit. Auch weitere reale und fiktive historische Figuren treten in der Videooper auf.

Stattdessen entsteht ein Großteil der Humorwirkung durch Inkongruenzen zwischen Partitur und tatsächlichem Bühnengeschehen.

Im Fall der sog. Leitmotive am Anfang des Stücks sowie der Simultanmoderation des Bühnengeschehens durch den Komponisten entstehen Brüche im Wechselspiel aus gesprochenem Text und gespielter Musik. Hier ist die Inkongruenzwirkung zwischen Sprachsemantik (textlich-auditiv) und Klang (performativ-auditiv) die vorrangige Humorstrategie. Im Fall der Simultanmoderation funktioniert der Humor allerdings auch über den gesprochenen Text an sich: Wenn Reinholdtsen das Publikum auffordert, sich etwa nur auf die Form oder den Rhythmus zu konzentrieren, dann ist eine geteilte Vorstellung von bestimmten Stereotypen im Bereich zeitgenössischer Musik für eine Humorwirkung ausreichend (textlich-auditiv).

Die digital verfremdeten Stimmen der Dedikationskantate, die durch die veränderte Tonhöhe an Cartoonfiguren erinnern, oder die glissandierenden, ebenfalls cartoonhaften synthetischen Sounds in der Power Point Lecture sind Beispiele für einen klanglichen Humor mittels Wiedergabe fixierter Klänge, der zwar durchaus mit semantischen Assoziationen dieser Klänge arbeitet, aber nicht unmittelbar an im Stück entwickelte Semantiken in Text oder Bild angekoppelt ist (medial-auditiv). Zusätzlich entsteht eine Inkongruenzwirkung zwischen performativ-auditiver und textlich-auditiver Ebene, da der Text der Lobeshymne durch die musikalische Umsetzung ironisch gebrochen wird.

An verschiedenen Stellen des Stücks kommt ein durch visuelle Medien gestützter Humor zum Einsatz, etwa im Fall der absichtlich dilettantischen grafischen Gestaltung der Power Point Lecture und diverser Elemente der Videooper. In beiden Fällen wirken dabei unterschiedliche medial-auditive, textlich-auditive, medial-visuelle und textlich-visuelle Faktoren zusammen.

Weitere herausgearbeitete Humorbeispiele, die auf einer sehr klar abgrenzbaren medialen Einzelebene operieren, sind die dilettantisch klingende Vacuum Cleaner Sonate (performativ-auditiv) und die pseudo-avantgardistisch daher kommende Short Composer Performance (performativ-visuell).

Insgesamt spielen auffallend viele visuell funktionierende Humorstrategien eine Rolle. Dennoch gibt es auch einige Beispiele für rein auditiv funktionierenden Humor. Wie in Anhang B dargestellt, finden sich in *Musik* Humorstrategien aller sechs medialen Ebenen der in 5.3 aufgestellten Taxonomie.

Die meisten dargestellten Humorstrategien funktionieren zumindest zum Teil mittels eines Bruchs mit der mutmaßlichen Erwartungshaltung des Publikums und lassen sich daher zumindest teilweise mittels der Inkongruenzthese beschreiben. Sogar

die Makroform des Stücks kann bereits einige Inkongruenzwirkungen entstehen lassen, die für eine humoristische Wirkung u. a. ursächlich sein können, denn es wird beständig eine bestimmte Erwartungshaltung an eine Bühnensituation aufgebaut (Instrumentalmusik, Lecture, Performanceart, Videooper), die dann radikal umgestoßen wird. Zusätzlich spielt die Superioritätsthese – wenn auch nicht unbedingt in ihrer ursprünglichen, negativ konnotierten Lesart – eine entscheidende Rolle an den Stellen, an denen eine Inszenierung des Dilettantischen stattfindet.

Musik befasst sich mit Klischees des eigenen musikalischen Umfelds des Komponisten, sowie in spezifischer Weise auch mit Kritik an der Institution selbst, innerhalb derer das Stück aufgeführt wird. Machtverhältnisse und festgefahrenen Geltungskriterien werden angeprangert. Diese Kritik an bestehenden gesellschaftspolitischen Zuständen mittels Humor ist mehr oder weniger stark in allen herausgearbeiteten Humorstrategien in *Musik* vorhanden.⁵⁰ In den folgenden zwei Abschnitten werden zwei weitere Stücke vorgestellt, die sich ebenfalls durch eine gesellschaftspolitische Kritik mittels Humor auszeichnen.

6.2 Jennifer Walshe:

XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!! (2003)

Die Puppenoper *XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!* der irischen Komponistin Jennifer Walshe für zwei weibliche Stimmen, Klarinette, Posaune, Akkordeon, Cello, zwei Puppenspieler:innen, zwei Kameraleute und CD zeigt eine wesentlich düsterere Humorfacette als die anderen in dieser Arbeit besprochenen Stücke. Diese Schattierungen erfasst Jaslyn Robertson (2022) in ihrem Beitrag zu diesem Stück. Robertson liefert bereits eine spezifisch auf Humoraspekte ausgerichtete Untersuchung des Stücks, die hier aufgegriffen und in den Kontext der Arbeit eingeordnet wird.

Ähnlich wie Reinholdtsens *Musik*, das bestimmte Zustände innerhalb der Neuen Musik mittels Humor in Frage stellt und kritisiert, ist auch bei Walshe Humor ein Mittel der Kritik an einem gesellschaftlichen Zustand, in diesem Fall Geschlechterstereotypen und misogynen Gewalt:

[...] Walshe weaponises satire as a feminist mechanism, placing humour at strategic points to turn the gaze of the audience back upon

⁵⁰Diese Funktion des Humors korrespondiert etwa mit Sigmund Freuds Vorstellung vom ‚tendenziösen‘ Witz, der gesellschaftliche Kritik artikulieren kann (siehe 2.2.1).

themselves, causing them to critique their own laughter. The work parodies gender norms through exaggeration of femininity in the costumes of the musicians, the dolls, dialogue and music. Utilising the aesthetics of a cult film, Walshe further satirises representations of women in popular culture and depictions of rape akin to those in exploitation films. The opera is humorous and dark in equal measure, and it is within that dichotomy that its strength lies in presenting the nuances of emotion in discussing complex issues. (Robertson, 2022: 158)

Robertson beschreibt, dass das Publikum während der Aufführung des Stücks gelacht habe und mutmaßt, dass das neben der offensichtlichen Inkongruenz zwischen drastisch-düsterer Narration und kitschiger Begleitmusik zum Teil auch dem Unwohlsein des Publikums während der verstörenden Vergewaltigungsszene zuzuschreiben sein mag. Dies zeigt, dass das Lachen in diesem Fall nur bedingt als ein Ausdruck von Humor zu verstehen ist, bzw. dass es sich um eine spezifische, düstere Form von Humor handelt (ebd.: 160).

Ein zentraler Aspekt des Stücks ist die Satire von Gender-Stereotypen, die Robertson u. a. durch das Aussehen der Puppen – männliche Puppen sind durch weibliche Puppen „in drag“ dargestellt – (ebd.: 160 f.), hyper-femininen Gesang (ebd.: 162) sowie stereotype Textelemente in ironisch-grotesken klanglichen Zusammenhängen (ebd.: 166) realisiert sieht. Außerdem werde das in der Narration zentrale Paar als „painfully heterosexual“ dargestellt, „with Walshe both critiquing and making fun of their rigidly binary relationship“ (ebd.: 164).

Diese und weitere Aspekte bringen Robertson (ebd.: 159) zu der Schlussfolgerung, dass Humor und Ironie hier als ein wichtiges feministisches Werkzeug eingesetzt werden. Walshe kritisiere mittels ihrer Satire die sozialen Konventionen, denen Kinder schon in frühem Alter ausgesetzt werden, und nutze Humor, um unter den Zuhörenden einen Prozess der Selbstreflexion in Bezug auf soziale Normen, Sprache und Gesellschaft in Gang zu setzen (ebd.: 168 f.).

6.3 Johannes Kreidler: *Chart Music* (2009)

Ein weiteres Beispiel für musikalischen Humor mit politischer Dimension findet sich in einigen Stücken von Johannes Kreidler, etwa der *Charts Music* von 2009. In diesem Stück, das sich dem musikalischen Konzeptualismus zuordnen lässt (Lehmann, 2014: 23), funktioniert der Humor nicht allein über die Klänge oder Bilder selbst,

sondern vor allem über die dadurch vermittelten Gedanken und Konzepte: Kreidler nutzt die Software *Songsmith*, die automatisiert Begleitmusik in einem bestimmten musikalischen Stil zu einer gegebenen Melodie erzeugt, und vertont damit Melodien, die er aus unterschiedlichen Statistiken, vor allem Börsenkursen, ableitet (ebd.: 23). Es ergibt sich eine Inkongruenz zwischen der Einfachheit und Leichtigkeit der Musik⁵¹ und den sich mutmaßlich dramatisch auswirkenden sinkenden Börsenkursen, steigenden Waffenverkäufen und Ähnlichem.

Einige Kommentare unter dem Video zeigen, dass das Stück als humorvoll wahrgenommen wird, etwa „a really funny video overall, thumbs up!“ (Kommentar von @tommhustler, siehe Kreidler, 2009a) oder „Classic !! Too funny.“ (Kommentar @uberFatcop, siehe ebd.). Es greifen hier mehrere mediale Ebenen ineinander, um die Ideen, die letztlich den Humor im Stück ausmachen, zu vermitteln: auditiv-medial, visuell-medial und visuell-textlich. Dieses und weitere Stücke Kreidlers würden sich für eine eingehendere Analyse in Bezug auf Humor anbieten, die möglicherweise aufgrund der stark konzeptuellen Ausrichtung wiederum andere Analysestrategien erfordern könnten.

6.4 Mark Applebaum: *Aphasia* (2010)

Der US-amerikanische Komponist Mark Applebaum hat sich in seiner kompositorischen Arbeit vielfach mit Humor auseinandergesetzt. Sein Interesse für das Thema lässt sich etwa darin erkennen, dass er 2012 selbst ein Seminar mit dem Titel *Humor in Music* an der *Stanford University* gehalten und in dessen erster Sitzung dem Seminarplan zufolge unter anderem drei eigene Stücke präsentiert hat (siehe Applebaum, 2012). Eines davon ist das Stück *Aphasia* aus dem Jahr 2010. Dass das Stück als humorvoll wahrgenommen wird, zeigt sich auch in dem Umstand, dass eine Aufführung des Schlagzeugers Steven Schick in einem Artikel der *New York Times* mit dem Titel *The Funniest Classical Music Performances of 2014* gelistet wird: „Mr. Schick executed complex hand gestures to recorded sounds in a way that comically upended the relationship between cause and effect in music“ (Fonseca-Wollheim, 2014: o. S.).

Aphasia ist ein neunminütiges Stück für „vocalist or actor [...] with tape“ (Applebaum, 2015: o. S.). Es basiert auf einem eigens entwickelten Vokabular von Hand-

⁵¹Harry Lehmann charakterisiert die klangliche Ebene des Stückes mit der Formulierung: „Rummelplatz unterm Riesenrad“ (Lehmann, 2014: 23).

gesten, einer „nonsense sign language“⁵² (Applebaum, 2015: o. S.). Applebaum lässt die Performer:innen des Stücks (u. a. sich selbst) einen Katalog an Symbolen auswendig lernen, die im Anhang der Partitur mit sehr konkret beschriebenen Gesten in Zusammenhang gebracht werden. Die Gesten werden synchron zu einer vorproduzierten Klangdatei geprobt und aufgeführt.

Der Titel des Stücks – auf deutsch ‚Aphasie‘ – bezeichnet im medizinischen Sinn einen „Verlust des Sprechvermögens oder Sprachverstehens infolge einer Erkrankung des Sprachzentrums im Gehirn“ (Duden, 2023: o. S.).

Es handelt sich um ein Auftragswerk der *Groupe de Recherches Musicales (GRM)* aus Paris, dass für den Sänger Nicholas Isherwood geschrieben wurde (Applebaum, 2015: o. S.). Die vorproduzierten Klänge bestehen aus aufgenommenen Stimmklängen von Isherwood, die Applebaum digital transformiert und organisiert hat. Isherwood hielt die fertige Fassung des Stücks für nicht umsetzbar und führte eine freie Variante auf (ebd.: o. S.). Daraufhin lernte Applebaum das Stück selbst in vier Monaten auswendig (ebd.: o. S.) und nahm ein Video seiner Performance auf, dem auf *YouTube* ein relativ großer quantitativer Erfolg zuteil wurde: Zum aktuellen Zeitpunkt wurde es über 80.000 mal geklickt (Stanford Humanities Center, 2012: o. S.). Nach Aussage von Applebaum (2015: o. S.) wurde es bis 2015 bereits von 58 Spieler:innen aufgeführt, darunter vor allem Schlagzeuger:innen, und ist damit sein meistgespieltes Stück.

Alle Taktangaben dieses Abschnitts beziehen sich auf die Partitur von *Aphasia* (siehe Applebaum, 2010).

6.4.1 Notation und Realisation von Handgesten

In der Partitur (siehe ebd.) ist die Synchronisation der Handgesten mit den vorproduzierten Klängen, die mittels Amplitudenverlauf bzw. Wellenform dargestellt werden, genau festgelegt. Zur besseren Realisation gibt es zusätzlich ein System, in dem die Klänge – und damit meistens auch die synchronen Handgesten – mittels konventioneller Rhythmusnotation in ihrem zeitlichen Ablauf klarer beschrieben sind. Die Gesten selbst sind in drei Systemen notiert: Je ein System für Gesten der rechten bzw. linken Hand (rechte Hand oben, analog zu bspw. Klaviernotation) und dazwischen ein System für Gesten, die mit beiden Händen auszuführen sind. Der Zeitverlauf ist in der Partitur durch einen Timecode klar fixiert, aber zusätzlich

⁵²Es handelt sich nicht um eine tatsächliche Gebärdensprache, auch wenn bspw. die Geste „Death“ der amerikanischen Gebärdensprache entlehnt ist (Applebaum, 2010: 22).

auch von Tempo/Metrum-Informationen gestützt. Es gibt eine klare Einteilung in Takte. Die Synchronisation mit der Klangdatei muss dennoch mehr oder weniger auswendig erfolgen, da das Stück – vor allem die Bedeutung der Symbole für die Handgesten – sehr komplex, individuell notiert und schwer zu realisieren ist. Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Stück und eine intensive Probenphase ist erforderlich (Applebaum, 2015: o. S.).

Die Symbole, mit denen die Handgesten dargestellt werden, werden in einem Appendix mittels kurzer erklärender Texte genau erläutert. Zudem sind ihnen Eigennamen zugewiesen, die ebenfalls in der Partitur genannt werden. Die meisten Namen bezeichnen entweder einen Gegenstand (z. B. „Paper“, „DJ“, „Zipper“) oder eine Aktion (z. B. „Key Turn“, „Dice Throw“, „Lemon Squeeze“) (Applebaum, 2010: 19 ff.). Dazu kommen einige Ausnahmen, die etwas abstrakter sein können, z. B.: „Loves Me (Not)“, „Huh?“, „Done“, „Stop!“ (ebd.: 19 ff.). Die dazugehörigen Erläuterungen basieren in der Regel auf der Voraussetzung bestimmter, allgemein bekannter Bewegungsabläufe (z. B. „Row Boat“, „Eat Sandwich“ oder „Call Me“) oder Symbole (z. B. „Peace“, „Thumbs Up“ oder „Namaste Pose“). Dazu kommen einige spezifischere Fälle, etwa die Geste „Death“, die auf amerikanischer Gebärdensprache basiert, oder popkulturelle Referenzen wie „Ultraman“ – „a pose associated with the Japanese superhero character Ultraman“ (ebd.: 25) – oder „Genie“, unter Bezugnahme auf die TV-Serie *I Dream of Jeannie* (ebd.: 22).

6.4.2 Audiovisuelle Synchronisation

Jede Handgeste in *Aphasia* tritt begleitet von einem synchronisierten elektronischen Klang auf. Das gilt allerdings nicht im Umkehrschluss: Es gibt einige kürzere Klänge, die nicht eindeutig einer Geste zuzuordnen sind (siehe bspw. T. 36), sowie ein längeres Klangkontinuum am Ende des Stücks, das nicht mehr von Gesten begleitet wird.

Zunächst wird die Kopplung von Handgesten und Klang als interne Logik des Stücks expositionsartig eingeführt: Die Geste „Centurion Greeting“ wird einige Male mit einem zunächst identisch bleibenden Klang synchronisiert wiederholt und dann durch die Geste „Key Turn“ – in Kopplung mit einem anderen Klang – komplementiert. Nach und nach treten weitere Gesten und Klänge hinzu. Die klanglich-gestische Dichte wird erhöht, bis aus den Einzelkomponenten ein zunehmendes Kontinuum entsteht (ebd.: 12 ff.).⁵³

⁵³Hier kann ein erstes Anzeichen der Aphasie ausgemacht werden, wenn das Einzelvokabular der

Es folgen verschiedene nicht klar voneinander abgegrenzte Formteile mit unterschiedlichem Klangmaterial: unverständliche Silben, Singstimme, synthetisch wirkende Klänge, Husten, Räuspern, Atemgeräusche, insgesamt moduliert durch Hall- und Delay-Effekte, Manipulation der Geschwindigkeit oder spektrale Transposition. Am Ende des Stücks steht ein dichtes Geflecht zählender Stimmen in unterschiedlichen Sprachen, zu dem zunächst die statisch wiederholte Geste „Done“, dann keine Gesten mehr ausgeführt werden (Applebaum, 2010: 12 ff.). Erstmals sind jetzt klare Worte vorhanden, ihre gestische Übersetzung schlägt allerdings eindeutig fehl, da jedes Wort in dieselbe Geste übertragen und somit unterschiedslos wird.

Die Synchronisation von Bild und Klang spielt im Stück eine tragende Rolle und ist eines der Merkmale, die es fast über seine gesamte Dauer hinweg kennzeichnen. Die Technik, bestimmte visuelle Aktionen in Filmen mit einem synchronen Klang zu versehen, wird oft als ‚Mickey Mousing‘ bezeichnet (siehe Fußn. 48). Wie in 6.1 angedeutet, beschreibt Daniel Goldmark (2011: 264), dass diese Technik in frühen Cartoons bereits zur Verstärkung der Humorwirkung genutzt und bald darauf eine für sich stehende Humorquelle wurde (siehe auch Wegele, 2014: 37). Es ist naheliegend, dass Applebaum sich diesen Humortopos in seinem Stück *Aphasia* zunutze macht, denn bereits der eingangs erwähnte *New York Times*-Artikel erwähnt explizit die synchrone Ausführung der Handgesten zu aufgenommenen Klängen und weist im selben Satz auf die Humorwirkung des Stücks hin (Fonseca-Wollheim, 2014: o. S.).

Zusätzlich benennt der Artikel allerdings auch die Umkehr des Verhältnisses von Ursache und Wirkung im Kontext musikalischer Aufführungen (ebd.: o. S.), die deutlich über das klassische ‚Mickey Mousing‘ hinausgeht: Während in einem Cartoon sowohl Bild als auch Klang mit technischen Mitteln erzeugt und nachträglich zusammengefügt werden, entscheidet Applebaum sich dazu, die Bildebene ohne technische Hilfsmittel zu realisieren – von der Kamera als reines Dokumentationswerkzeug abgesehen. In den meisten üblichen Aufführungen von Musik wird der Klang als das eigentlich Ereignis wahrgenommen. Die visuelle Wahrnehmung davon, wie Spieler:innen ihre Instrumente bedienen oder ein:e Dirigent:in das musikalische Geschehen koordiniert, wird oft eher als Nebenprodukt bzw. als Voraussetzung für das Entstehen des Klangs betrachtet. Da der Klang in *Aphasia* bereits digital vorproduziert ist und insofern eigentlich keiner visuellen Entsprechung mehr bedürfte, führt das Vorhandensein einer solchen visuellen Ebene den tradierten Zweck musikalischer

Gesten ohne Partitur nicht mehr klar auszumachen ist, die Grenze zwischen den ‚Worten‘ also verschwimmt.

Aufführungen, Klänge zu produzieren, ad absurdum. Diese Absurdität verstärkt die ohnehin bereits mittels ‚Mickey Mousing‘ vorhandene Humorwirkung und könnte zugleich als Zeichen des Komponisten an das Publikum verstanden werden, dass die komische Wirkung des Stücks intendiert und ein Lachen als Reaktion akzeptiert ist.

6.4.3 (In-)Kongruenzen in Geste-Klang-Beziehungen

Um die eher auf die allgemeine Konzeption bezogenen Beobachtungen zu Humorstrategien mittels audiovisueller Synchronisation zu komplementieren, werden in diesem Abschnitt drei der am häufigsten vorkommenden Gesten genauer im Kontext der mit ihnen verbundenen Klänge untersucht.

Centurion Greeting

Die Geste „Centurion Greeting“, mit der das Stück beginnt, besteht aus einem kurzen Schlag der linken Faust auf die rechte Brust und wird mit drei unterschiedlichen Klängen assoziiert, die hinreichend viel gemeinsam haben, um darauf schließen zu lassen, dass es sich um Transformationen eines geteilten Ausgangsklangs handelt. Die erste dieser Transformationen kommt neun Mal vor, die anderen beiden nur je ein Mal, was sie zu besonderen Varianten des ersten ‚Normalfalls‘ werden lässt.

In Takt eins wird die Geste gekoppelt mit diesem perkussiven Klang präsentiert, der sich durch eine kurze, lauter werdende Hall-Komponente (vor dem tatsächlichen Ereignis), gefolgt von dem eigentlichen Anschlag des Klangs und einer einzelnen Reversed-Delay-Repetition, die leiser als der Initialklang ist, auszeichnet. Diese Kopplung wiederholt sich einige Male und wird mit weiteren Geste-Klang-Kombinationen kompositorisch zusammengeführt. Die perkussive Transiente des Klangs, der an ein abstraktes Klopfen erinnern mag, korreliert mit dem Schlag der Hand auf die Brust. So wird eine erste interne Logik bezüglich der Verbindung von Klang und Geste im Stück hergestellt: Die Simulation des akustischen Ursache-Wirkung-Gefüges (Schlag auf die Brust → Klang) ist sehr deutlich, was eine starke audiovisuelle Verknüpfung erzeugt, die auch über den Umstand hinaus bestand hat, dass es sich bei dem Klang eindeutig nicht um eine tatsächliche Aufnahme der ausgeführten Aktion handelt.

Nach einigen Wiederholungen wird die Geste in Takt acht mit einer Variation des Klangs neu gekoppelt: Der Klang ist nun tiefer transponiert und mittels einer langen Hallfahne und leiser werdenden Delay-Wiederholungen deutlich verlängert. Der perkussive Bezug von Klang und Geste bleibt bestehen, die Dauer der Geste wird

in Applebaums eigener Performance – obwohl dies nicht in der Partitur festgelegt ist – etwas an die Klangdauer angepasst, wodurch die zeitliche und rhythmische Kongruenz von Klang und Geste bestehen bleiben. Die Transposition des Klangs hat allerdings keine gestische Entsprechung, was eine erste audiovisuelle Inkongruenz entstehen lässt.

In Takt 13 folgt noch eine weitere Variation des Klangs, die als Kombination der beiden vorausgegangenen Klänge gesehen werden kann. Sie beginnt mit dem perkussiven Element des Ausgangsklangs, ist dann aber – wie die erste Variation – mittels Hall und Delay verlängert, wobei die einzelnen Delay-Repetitionen graduell nach unten transponiert werden und sich so der ersten Variation auch spektral annähern. Auf einer Kongruenzachse der jeweiligen Klänge zur Geste ließe sich dieser Klang zwischen den beiden anderen verorten: Die graduelle Transposition hat keine gestische Entsprechung, ist also wenig kongruent, wohingegen der perkussive Beginn des Klangs mit der Ursprungsvariante identisch und insofern sehr kongruent ist.

Bereits beim Untersuchen des Zusammenwirkens dieser ersten Geste mit den verbundenen Klängen zeigen sich einige kompositorische Strategien, die mit der Humorwirkung des Stücks in Zusammenhang gebracht werden können: Applebaum etabliert ein System interner Logik, indem er zunächst eine audiovisuelle Verknüpfung entwickelt, die zwar eindeutig künstlich, aber dennoch akustisch nicht unplausibel ist. Er baut eine Erwartungshaltung auf und bricht sie, indem er den Klang transponiert und verlängert, ohne diese Variation gestisch mitzuvollziehen. In einer weiteren Variation bricht er nun nicht in derselben Weise den audiovisuellen Zusammenhang – sodass der Grad der Brechung nicht zum neuen Regelfall werden kann –, sondern versöhnt die beiden entstandenen Varianten vielmehr in einer dritten Mischvariante miteinander. Diese gezeigten Inkongruenzen legen nahe, dass die Inkongruenzthese ein geeignetes Werkzeug zur Verdeutlichung der Humorstrategien in diesem Stück sein dürfte.

Key Turn

„Key Turn“ besteht aus einer kurzen Drehbewegung der rechten Hand – wie das Drehen eines Schlüssels im Schloss. Wie auch im Fall von „Centurion Greeting“ ist eine audiovisuelle Normalverknüpfung erkennbar, die 19 der 21 Wiederholungen der Geste ausmacht. Die anderen beiden klanglichen Varianten treten entsprechend je ein Mal auf.

Die Geste wird meistens von einem kurzen Atemklang mit etwas Hall beglei-

tet, der relativ wenig perkussiv und nicht sehr laut⁵⁴ ist. Der Klang erinnert nicht direkt an das Drehen eines Schlüssels, ist also weniger stark semantisch mit der Geste verknüpft als das perkussive Klopfen mit „Centurion Greeting“, scheint in Bezug auf seine akustisch-spektralen Eigenschaften im Zusammenhang mit der relativ kleinen Handgeste aber dennoch plausibel.⁵⁵ Der Klang kann auch an das sich durch die Aufführung mancher Stücke ziehende Einatmen von Musiker:innen kleiner Ensembles erinnern, die auf diese Weise gemeinsame Einsätze kommunizieren, was diese Geste-Klang-Kombination wie einen im Stück immer wieder auftretenden konstanten Marker wirken lassen kann.

In Takt 70 ist die erste klangliche Variation zu dieser Geste anzutreffen. Ähnlich wie die Transformationen der Klänge zu „Centurion Greeting“ handelt es sich auch hier um einen verlängerten und spektral durch Transposition manipulierten Klang. Der ursprüngliche Atemklang ist mit einer Hall- und Delay-Fahne versehen und wird in seinem zeitlichen Verlauf graduell nach unten transponiert. Allerdings wird die Veränderung auf der Klangebene hier durch eine äquivalente Veränderung der Geste unterstützt: Sie wird hier mit beiden Händen ausgeführt und ebenfalls verlangsamt. Diese Modifikationen entsprechen den klanglichen Transformationen in hohem Maße, da der Klang komplexer und länger – die erforderliche Geste also kraftvoller und langsamer – wird.

Gegen Ende des Stücks (T. 178) ist eine weitere Klangvariation in Verbindung mit der Geste „Key Turn“ zu finden: Der mutmaßlich gleiche Atemklang wird hier ohne Einfluss auf die Tonhöhe verlangsamt, ein digitales Verfahren, dass bei starker Anwendung – wie in diesem Fall – eine Tonhöhenqualität entstehen lassen kann. Das Resultat ist im Vergleich zur Ausgangsform des Klangs länger und hat eine deutlich digitale Qualität, d. h. die Artefakte der Transformation treten mindestens so stark in den Vordergrund, wie der Ausgangsklang selbst. Die Kongruenz von Klang und Geste, die in diesem Fall bisher konsequent verfolgt worden zu sein schien, wird dadurch insofern gebrochen, als dass die Geste hier unverändert bestehen bleibt. Die immer noch kleine Handbewegung löst plötzlich einen verhältnismäßig langen und detailreichen Klang aus.

⁵⁴Der Klang ist nicht sehr laut gemischt, vor allem aber lassen seine spektralen Eigenschaften ihn nicht sehr laut wirken.

⁵⁵Stellt man sich die Handgeste zum Beispiel in Kontakt mit einer weichen Stoffoberfläche vor, könnte der entstehende Klang bei naher Mikrofonierung dem hier verwendeten Klang ähneln.

Lemon Squeeze

Die Handgeste „Lemon Squeeze“ kommt in einem vergleichsweise kurzen Teil des Stücks, der nur vier Takte umfasst (T. 165–168), unmittelbar hintereinander 20 Mal vor. Sie wird zunächst zehn Mal mit der rechten Hand, dann zehn Mal mit der linken Hand ausgeführt, wobei die Klänge innerhalb eines solchen Blocks variiert sind, die beiden Hände die Geste aber zu einer identischen⁵⁶ Klangpassage wiederholen.

Es handelt sich um ein variiertes Hustgeräusch. Die Variationen beinhalten einen gemeinsamen spektralen Anteil, der eine graduelle Abwärtsbewegung von Wiederholung zu Wiederholung vollzieht, unterscheiden sich dabei aber in anderen Teilen des Spektrums. Es ist zu vermuten, dass verschiedene Aufnahmen eines ähnlichen Hustgeräusches hintereinandergestellt und dann um einen jeweils größer werdenden Faktor in der Geschwindigkeit – inklusive der Tonhöhe – verlangsamt wurden.

Die gleichbleibende Geste wird mit einem immer neu variierten Klang verbunden, zu dem sie nicht aufgrund ihrer internen Eigenschaft als kongruent wahrgenommen wird, sondern aufgrund ihrer rhythmischen Organisation: Je tiefer die Transposition des Klangs, desto mehr Zeit vergeht zwischen den Wiederholungen der Geste. Dieser Zusammenhang macht ihre Verbindung mit den Klängen plausibel, obwohl die Klänge sich unterscheiden. Diese Plausibilität besteht auch deshalb, weil die Gesten in der Aufführung in ähnlicher Weise leicht variiert sind wie die Hustgeräusche, da sie nie exakt identisch ausgeführt werden können.

Auf semantischer Ebene besteht eine starke Inkongruenz zwischen Klang und Geste, denn ein Hustgeräusch ist als tatsächliches akustisches Resultat einer – wie auch immer gearteten – Handgeste schwer vorstellbar. Die Inkongruenz besteht hier also zum einen für sich genommen, zum anderen auch als formale Abweichung zwischen den jeweiligen Klang-Geste-Kombinationen insgesamt, die in den ersten beiden Beispielen noch eine relativ hohe akustisch-semantische Plausibilität aufweisen konnten.

6.4.4 Zwischenresümee

Mark Applebaums meistaufgeführtes Stück *Aphasia* bietet einen unmittelbaren Zugang für ein nicht auf Neue Musik spezialisiertes Publikum, da der klare kompositorische Rahmen und die Virtuosität der Performance schnell erkennbar werden und sich ohne spezifische Kenntnis von Topoi der Neuen Musik vermitteln. Die beiden vordergründigen Aspekte der komischen Wirkung von *Aphasia*, die im Folgenden zusammengefasst werden, funktionieren größtenteils auf Basis von im Stück selbst

⁵⁶Sie unterscheiden sich nur durch etwas höhere Lautheit in der zweiten Wiederholung.

bestehenden Logiken und Mustern. Das steht in klarem Gegensatz zum Humor in Trond Reinholdtsens *Musik*, für dessen Nachvollziehbarkeit spezifisches Wissen über die Neue Musik und ihre Klischees erforderlich ist. Diese offenere Form des Humors von *Aphasia* kann als ein Aspekt verstanden werden, der die relativ gesehen außerordentliche Popularität des Stücks mit verursacht haben könnte.

In Anlehnung an die Technik strikter Synchronisation von Ton und Bild in Filmen, seit der Cartoon-Ära als ‚Mickey Mousing‘ bezeichnet und stark mit Humor verbunden, werden in *Aphasia* die Handgesten strikt mit den vorproduzierten Klängen synchronisiert. Dazu kommt der Umstand, dass das Verhältnis von einer zunächst visuell wahrgenommenen Aktion und dem dadurch hervorgerufenen klanglichen Resultat – wie etwa beim Spielen eines akustischen Instruments – umgekehrt und damit ad absurdum geführt wird. So verstärkt Applebaum die Humorwirkung und signalisiert dem Publikum zugleich die Intentionalität dieser Wirkung.

Die vorkommenden Geste-Klang-Kombinationen folgen, wie anhand einiger Beispiele gezeigt wurde, einem strengen System interner Logiken, innerhalb dessen Kongruenzen etabliert und gebrochen werden. So steht am Anfang des Stücks eher akustische Plausibilität im Vordergrund („Centurion Greeting“ und „Key Turn“), später ist ein System etabliert, dass freiere Kopplungen zwischen Klang und Geste ebenfalls funktionieren lässt („Lemon Squeeze“). Dazwischen bricht Applebaum das eigene System immer wieder ein wenig („Centurion Greeting“ Klang 2 und 3 / „Key Turn“ Klang 3) und führt neue Logiken ein („Lemon Squeeze“), was innerhalb der Komposition neue Aufmerksamkeit und Spannungen erzeugen sowie als überraschende Wendung auch eine Humorwirkung hervorrufen kann. Diese Lesart lässt sich durch die Inkongruenzthese stützen.

6.5 Alexander Schubert: *HELLO* (2014)

HELLO (2014) von Alexander Schubert ist ein elfminütiges Stück für eine frei wählende Besetzung.⁵⁷ Schubert stellt die Grundkonzeption des Stücks in einem kurzen Programmtext vor:

Hello is an audio-visual piece in which the projection serves as a score to be interpreted by the ensemble. The video consists of gestures per-

⁵⁷Der Komponist gibt an, dass mindestens ein Harmonieinstrument, bspw. Klavier, Gitarre oder Akkordeon, sowie ein:e Perkussionist:in besetzt werden sollen und dass das Ensemble mindestens vier Spieler:innen umfassen soll. Davon abweichende Besetzungen möchte er zunächst persönlich überprüfen (Schubert, 2014b: 3).

formed by the composer in his living room. The piece comes in eight movements and is an invitation into the personal world of Alexander Schubert. Please enjoy. (Schubert, 2014b: 2)

Ein zentraler Aspekt des Stücks sind demnach, wie im Fall von *Aphasia*, Handgesten, die hier in einem vorproduzierten Video fixiert sind und die Funktion eines Dirigats übernehmen sollen. Ein Teil der Klangebene wird durch das Ensemble live gespielt, dazu kommen fixierte elektronische Klänge (synchron mit dem Video wiedergegeben) sowie live-elektronische Verarbeitungen der Instrumentalklänge. Die mit einer Geste verbundenen instrumentalen Ereignisse werden vom Ensemble gewählt und sollen mehr oder weniger konsistent gleich bleiben, können allerdings der musikalischen Intensität leicht angepasst werden (ebd.: 3).

HELLO entstand im Rahmen eines Kompositionsauftrags für das *Quasar Saxophone Quartet*. Die populärste Version auf *YouTube* (Schubert, 2014a) ist allerdings die des Ensembles *Decorder*, zu dessen Gründungsmitglieder:innen der Komponist zählt. Neben den Handgesten, die in ähnlicher Weise wie in Bezug auf *Aphasia* beschrieben ein komische Wirkung haben können, gibt es einige weitere humorvolle Elemente im Stück. Dazu zählt etwa eine im Video platzierte Klingelstreichsequenz, bei der der Komponist dabei gefilmt wird, wie er die eigene Wohnung verlässt, über die Straße zum Nachbarhaus läuft, ‚FUCK YOU‘ an die Wand schreibt, alle Klingeln bedient und wieder zurückläuft (ebd.: 00:03:25–00:04:20). Die Szene wirkt düster und grotesk, spielt aber zugleich auf einen kindlichen Scherz an. Außerdem spielt Schubert in diesem Stück mit medialen Doppelbödigkeiten, die das Publikum irritieren und so – im Sinne eines sozialen Spiels – eine Humorwirkung haben können, wenn er etwa als Teil des Stücks das fertige Stück auf die Plattform *YouTube* hochzuladen vorgibt (ebd.: 00:09:37–00:09:55).

6.6 Matthew Shlomowitz: *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* (2019)

Wie bereits in 5.2 beschrieben, verteidigt der in Australien aufgewachsene und in London lebende Komponist Matthew Shlomowitz die Verwendung von Humor und Komik in seiner Musik und stellt fest, dass Humor und konzeptuelle Reichhaltigkeit einander nicht ausschließen müssten (Shlomowitz, 2012: o. S.). Auch in seinem Programmtext zum Stück „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude“ für Tasteninstrumente und Orchester, dass 2019 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde,

äußert sich Shlomowitz zur Rolle von Humor in diesem Stück. Er lehnt auch hier die Absicht einer rein ironischen Wirkung ab, schreibt aber auch, dass das Stück nicht ganz ernst gemeint sei: „Schelmisch‘ trifft es wohl am besten“ (Shlomowitz, 2019b: 64). Das korrespondiert mit der Absicht, die der Komponist mit dem Stück zu verfolgen angibt: „Ich wollte bei Ihnen, dem Publikum, Glücksgefühle auslösen und ausprobieren, was passiert, wenn das Glücksempfinden gnadenlos immer weiter angestachelt wird“ (ebd.: 64). Den Titel hat Shlomowitz der Cartoonserie *The Ren & Stimpy Show* aus den 1990er Jahren entlehnt.

Der Rezensent Georg Rudiger (2019) beschreibt *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* als „ein reichlich durchgeknalltes, eklektisches, überdrehtes Orchesterstück mit Comic-Sound, romantisch-kitschigen Einsprengeln im Hörnerchor und rasend-kreisendem Synthesizer“ und schreibt von „ironisch gebrochene[n] Glücksgefühle[n]“. Die zitierten Überlegungen von Shlomowitz selbst sowie diese Rezension werden zum Anlass genommen, das Stück im Rahmen dieser Arbeit auf seine Humorstrategien hin zu untersuchen.

Wie schon bei Trond Reinholdtsens *Musik* (siehe 6.1) spielen die Donaueschinger Musiktage als Ort der Uraufführung auch hier eine Rolle für die Rezeption des Stücks. In diesem Fall fällt der Blick allerdings auf konkret musikalische bzw. musikhistorische Aspekte: Neben den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* zählen die *Donaueschinger Musiktage* in der Mitte des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus zu den wichtigen Institutionen in Deutschland, die Neue Musik fördern. Im Zusammenhang mit der Musikpolitik der Nachkriegszeit⁵⁸, die u. a. entscheidend von den Texten Theodor W. Adornos geprägt ist⁵⁹, werden tonale Kompositionen lange Zeit nur wenig programmiert. Somit ist das Stück von Shlomowitz, das – wie im Folgenden gezeigt werden wird – ausgiebig Durakkorde und tonale Strukturen verwendet, ein Bruch mit dieser Tradition, der allerdings nicht singulär ist, sondern Teil einer allgemeinen Öffnungstendenz.

Für die Analyse des Stücks wurde der Mitschnitt der Uraufführung auf YouTube (SWR Classic, 2019) sowie die Partitur (Shlomowitz, 2019a) zu Rate gezogen. Auf Letztere sind sämtliche Taktangaben dieses Abschnitts bezogen.

⁵⁸Heinrich Strobel leitet ab 1950 die Donaueschinger Musiktage, deren Programmatik im Kontext einer Entnazifizierung des Kultursektors in Deutschland zu sehen ist, durch die amerikanische Übergangsregierung vorangebracht (Ross, 2014: 433). Damit ging eine umfangreiche Förderung aller Musik einher, die sich einer Instrumentalisierung für politische Ideologien aufgrund ihrer sperrigen Klanglichkeit widersetzte – vor allem also der seriell weiterentwickelten Zwölftontechnik.

⁵⁹In seiner *Philosophie der Neuen Musik* schreibt Adorno (1991: 16) etwa: „[...] die Konstitution musikalischen Zusammenhangs durch Tonalität ist unwiederbringlich dahin.“

6.6.1 Musikalische Konzeption und Einleitung

Das 20-minütige Stück *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* wurde durch das SWR Symphonieorchester und Mark Knoop als Solist an Flügel und Synthesizer uraufgeführt. Der Synthesizer hat 88 Tasten und ein Pitch-Wheel⁶⁰. Außerdem befinden sich ein Lautsprecherpaar für vorproduzierte Klänge und ein lokal positioniertes Lautsprecherpaar für den Synthesizer auf der Bühne (Shlomowitz, 2019a: ii). Die mit dem Synthesizer zu erzeugenden Klänge sind nicht eindeutig digital fixiert, sondern in der Partitur beschrieben. Es handelt sich entsprechend um bekannte Klangtypen, die mit verschiedenen Synthesizern realisierbar sein sollen, etwa „Bright Pipe Organ“, „Analog Bass“ oder „Bright Lead Synth“ (ebd.: iii). Hier deutet sich schon an, dass Shlomowitz eher mit gewohnten Klängen arbeitet und diese in eigener Weise präsentiert, als den Versuch zu unternehmen, gänzlich neue Klangwelten zu erzeugen. Die vorproduzierten Klänge – „Ocean waves“, „Seagulls“, „People Speaking“ und „Ice-cream van passing whilst playing song“ – transportieren ebenfalls eine konkrete und hörbare Semantik.

Das Stück beginnt mit einer 50-taktigen Einleitung, die bereits einige grundsätzliche klangliche Tendenzen beinhaltet, die auch im weiteren Verlauf bestehen bleiben: Aufwärts strebende Melodielinien, homophon gesetzte Durakkorde, schnelle Triller, metallisch-glockige perkussive Effekte (SWR Classic, 2019: 00:09:24–00:10:50).

Im darauffolgenden Hauptteil des Stücks wird ein dialektisches Formgerüst präsentiert, in dem ein akkordisches Haupt- und ein solistisches Gegenthema einander gegenübergestellt, ineinander verzahnt und musikalisch entwickelt werden.

6.6.2 Das Hauptthema

Das Hauptthema des Stücks beginnt in Takt 51 mit homophon gesetzten Akkorden in Synthesizer und Streichern im Rhythmus schneller Viertel. Es erklingt die Harmoniefolge C-Dur – A₇-Dur – D₇-Dur – G₇-Dur – F₇-Dur – C₇-Dur in dreifacher Wiederholung, bis sie schließlich auf einem länger gehaltenen D-Dur-Akkord stehenbleibt (Takte 51–56). Dieses harmonische Gefüge bewegt sich zwischen C-Dur als behaupteter Grundtonart – es wird mit C-Dur begonnen und über die Dominante G-Dur wieder zu C-Dur kadenziert – und einer Quintfallsequenz, die allerdings zu weit auf dem Quintenzirkel verschoben ist, um zu C-Dur zurückzuführen. Stattdessen

⁶⁰Das Pitch-Wheel erlaubt eine Modulation der gespielten Tonhöhe, die während eines gehaltenen Klangs kontinuierlich verändert werden kann und sich nicht auf die temperierte Skala beschränkt. So werden etwa mikrotonale Glissandi auf einer Synthesizerklaviatur möglich.

sind beide Bestandteile durch mediantische Akkordbewegungen im Grobterzabstand verbunden. Die schnelle Reihung von – mehr oder weniger entfernt verwandten – Durakkorden in einem Tempo von 220 Vierteln pro Minute erzeugt das Gefühl einer merkwürdig verzerrten Vertrautheit. Das Resultat ist gewissermaßen zugleich tonal – da aus mehrheitlich aufeinander bezogenen Dreiklängen bestehend – und nicht-tonal – da sich im Ergebnis kein eindeutiges Gefühl tonaler Fortschreitung vermittelt. Dieser vermeintliche Widerspruch erinnert an das Humorverständnis von Thomas C. Veatch (siehe 2.3.1), demnach ein Gegenstand dann als humorvoll wahrgenommen würde, wenn gleichzeitig Gefühle von Normalität und Störung derselben von ihm ausgelöst würden.

Die aufwärtsstrebende Harmoniebewegung findet in Takt 56 ihren von Becken und Triangel begleiteten und mit „grandioso“ (Shlomowitz, 2019a: 13) bezeichneten Höhepunkt: Der zuletzt für die Dauer einer punktierten halben Note stehen bleibende, dominantische G-Dur-Akkord löst sich hier erneut zu C-Dur auf. Die Harmoniefolge wird ein weiteres mal wiederholt, allerdings ausladender instrumentiert und metrisch in die Länge gezogen. Synthesizer und Streicher glissandieren dabei zwischen den einzelnen Akkorden. Die perkussiven Klänge, die klischeehaft den Höhepunkt der musikalischen Bewegung markieren, sowie die synthetischen Glissandi, die an den Cartoon-Ursprung des Stücktitels denken lassen, können hier als Teilfaktoren im Dienst einer insgesamt komischen Wirkung der Musik verstanden werden.

In Takt 62 setzt das Orchester nach einem letzten, fortissimo gespielten G-Dur-Akkord plötzlich aus. Der Synthesizer spielt einige länger gehaltene Akkorde, die mittels des Pitch-Wheels bis zu einer Oktave höher oder tiefer in der Tonhöhe moduliert werden. Die Rhythmik dieser Modulationsbewegung ist sehr genau ausnotiert. Da das Pitch-Wheel meist dazu genutzt wird, kleinere Nuancen in der Tonhöhe unterhalb eines Halbtons spielbar zu machen und damit die Ausdrucksmöglichkeiten akustischer Instrumente – etwa Vibratospiele – in das Keyboard zu integrieren, ruft dieser extreme Gebrauch den Eindruck übertriebener Expressivität hervor. Der Klang wirkt komisch. Außerdem kann die Spielweise etwa an das Ausprobieren der Funktionsweise des Pitch-Wheels denken lassen, bei dem es ebenfalls naheliegend ist, in Extreme zu gehen – ein Sound, der z. B. aus Musikgeschäften vertraut sein mag. Damit wäre eine Verbindung zu musikalischem Dilettantismus hergestellt, dessen Imitation ebenfalls eine traditionsreiche Methode zum Hervorrufen eines Humoreffekts ist (siehe 3.2).

Im weiteren Verlauf wird das Hauptthema einige Male wiederholt (Takte 72–86, 98–108, 182–190). Es wird dabei zunehmend verkürzt oder abrupt durchbrochen.

Die beschriebenen Grundbestandteile bleiben allerdings in jeder Wiederholung weitestgehend erhalten.

6.6.3 Das Gegenthema

Dem Hauptthema gegenübergestellt – und zugleich nahtlos aus ihm hervorgehend – folgt ab Takt 68 ein viertaktiges Hornsolo, begleitet von einem einzigen Synthesizerklang. Es wird auf der Naturtonreihe eines einzigen Grundtons gespielt und verweist damit auf die frühe Funktion des Horns im Orchester, als es ohne Ventile auskam und entsprechend nur einen begrenzten Tonvorrat zur Verfügung hatte. Die Einfachheit dieses kurzen Solos mag überraschend, verspielt oder sogar ironisch wirken, insgesamt scheint es aber weniger deutlich im Kontext von Humor lesbar zu sein als das Hauptthema.

In folgenden Wiederholungen entwickelt sich das Hornsolo zunächst zu einem Solo aller vier Hörner gleichzeitig (Takte 87–97), später kommen Synthesizer und weitere Instrumente hinzu (Takte 109–181, 191–350). Mit jeder Wiederholung geht außerdem eine Vervielfachung der Taktanzahl und eine zunehmende Variation des Ausgangsmaterials einher, womit die Entwicklung entgegengesetzt zu der zunehmenden Verkürzung des Hauptthemas verläuft.

6.6.4 Weiterer Verlauf und Publikumsreaktionen

Im weiteren Verlauf des Stücks treten zum Orchesterklang einige semantisch aufgeladene, vorab aufgezeichnete Klänge auf: Meereswellen, Möwenschreie, diffuse Gespräche einer Menschenmenge und ein Eiswagen mit Musik. Darüber vollzieht sich eine weitere musikalische Entwicklung des bisherigen Materials, die sich in Bezug auf hier relevante Fragen nicht sehr von bisherigen Passagen unterscheidet. Das Hauptthema wird stark verlangsamt wieder aufgegriffen und in Zuspitzung seines verträumten Charakters mit den entschleunigt-maritimen Samples gemischt (Takte 352 ff.). Shlomowitz Vorhaben, beim Publikum „[...] Glücksgefühle aus[zulösen und aus[zuprobieren, was passiert, wenn das Glücksempfinden gnadenlos immer weiter angestachelt wird“, wird in den sanften, überzuckerten Klängen dieser Passage einmal mehr erkennbar.

Zum Ende des Stücks (Takte 535–590) lässt Shlomowitz das Orchester zu einem tonalen und rhythmisch sehr transparenten Tutti zusammenkommen, das eher an die Titelmusik eines Films denken lassen mag als an eine Uraufführung in Donaueschingen. Dieser Pointe folgt ein kurzes, langsames Klaviersolo, mit dem das Stück

endet (Takte 591 f.).

Auffällig an der Reaktion des Publikums bei der Uraufführung ist, dass während des Stücks kein Lachen zu hören ist. Stattdessen sind nach Ende der Aufführung neben einigem Applaus auch vereinzelte Buh-Rufe zu hören. Damit unterscheidet sich die Reaktion des Publikums deutlich von den anderen Beispielen, die in dieser Arbeit untersucht werden. Die eingangs geschilderte Tendenz der *Donaueschinger Musiktage* zu nicht-tonaler Musik kann als Grund für die ablehnende Haltung eines Teils des Publikums vermutet werden.

6.6.5 Zwischenresümee

In *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* bewegen sich alle festgestellten Humorstrategien auf auditiv-performativer Ebene. Es werden dabei allerdings durchaus Klänge mit einer innermusikalischen Semantik verwendet: Synthesizer-Glissandi, die an Musik aus Cartoons erinnern, überzeichnet exzessive Dur-Akkord-Reihungen oder orchestral-dramatische Klischees wie Becken und Triangeln am Höhepunkt einer musikalischen Bewegung. Das Resultat ist ein allgemeines Gefühl der Überdrehtheit, das im Dienst einer schmunzelnd-komischen Wirkung des Stücks steht.

Vor allem im Aufführungskontext der *Donaueschinger Musiktage* kann die innerhalb der Neuen Musik nicht unbedingt übliche harmonische Welt von *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* eine komische Wirkung haben – weniger als pointierter Witz, als vielmehr im Sinn einer subtilen Komik, die nur eine Facette der Wirkung einer entsprechenden Passagen des Stücks ist. Ob diese Inkongruenz allerdings von einem Großteil des Publikums so wahrgenommen wird, ist nicht klar. Insofern lässt sich fragen, was die humoristische Wirkung des Stücks jenseits dieses Aufführungskontexts ausmacht und begründen kann.

Eine mögliche weitere theoretische Rahmung findet sich in der Idee von Humor als sozialem Spiel (siehe 2.1.4): Shlomowitz signalisiert dem Publikum – im Programmtext und durch das Stück selbst –, dass er gemeinsam mit ihm mit musikalischer Glückswahrnehmung spielen möchte. Er lädt das Publikum gewissermaßen zu einer utopisch-ekstatischen Party ein. Dazu sind Offenheiten und Leerstellen erforderlich, wie etwa die verschwommen tonale Harmonik, die zusätzlich auch unter dem Humorverständnis von Thomas C. Veatch deutbar ist (siehe 2.3.1), da in ihr zugleich eine Form von Normalität und Störung dieser Normalität präsent sind.

6.7 Michael Pelzel: „*Alf*“-Sonata (2019)

Michael Pelzels „*Alf*“-Sonata für Violine und Horn hat mit Shlomowitz‘ *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* gemeinsam, dass es ebenfalls auf eine TV-Serie bezogen ist, in diesem Fall die US-amerikaische Sitcom *Alf*. Zudem spielen auch hier Humor und der Umgang mit populärem Material eine tragende Rolle. Der Komponist selbst schreibt im Programmheft der Uraufführung, die 2019 bei den *Donaueschinger Musiktagen* stattgefunden hat, dass „[...] dieses miniaturopernhafte und cabaretmäßige Werk [...] durchaus witzig, ironisch und abstrus sein soll“ (Pelzel, 2019: 26).

Die zum Einsatz kommenden Humorstrategien ähneln dabei denen von *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude*: Die Instrumentalpassagen werden mit Zuspielungen, u. a. der Titelmusik aus der TV-Serie, verwoben. Während bei Shlomowitz die notierte Musik selbst versucht, ein Gefühl komischer Überdrehtheit und ironisch-ausufernden Glücks zu erzeugen, nimmt Pelzel die Titelmusik der Serie und lässt sie im Kontrast zu den instrumentalen Passagen, die zwar ebenfalls solche Charakteristika aufgreifen, aber insgesamt doch in einer atonalen Ästhetik verhaftet bleiben, komischer und grotesker klingen, als sie für sich stehend möglicherweise wirken würde.

Auch die instrumentalen Passagen selbst sind von einem klanglichen Humor geprägt, denn auch sie wirken stellenweise aufgrund schneller Läufe und Glissandi humoristisch-überdreht. Die „*Alf*“-Sonata verspricht also, sich ebenfalls für eine eingehendere Analyse im Kontext von Humor in der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts anzubieten. Es sind bei erster Betrachtung allerdings ähnliche Humorstrategien zu erwarten wie im Fall des bereits analysierten *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude*.

6.8 Holly Harrison: *And Whether Pigs Have Wings* (2016)

Zum Abschluss des Analysekapitels wird in diesem Abschnitt das Stück *And Whether Pigs Have Wings* von Holly Harrison betrachtet. Harrison ist die jüngste unter den hier besprochenen Komponist:innen und wird entsprechend als Beispiel für eine jüngere Generation herangezogen. Humor spielt für sie sowohl im Allgemeinen eine große Rolle (siehe 5.2) als auch in Bezug auf das hier ausgewählte Stück:

Musically, the work embraces stylistic juxtapositions and whimsical humour, conjuring up elements from funk, jazz, rock and metal. (Harrison, 2023b: o. S.)

Der Text von *And Whether Pigs Have Wings* basiert auf Lewis Carrolls Gedicht *The Walrus and The Carpenter*. Harrison selbst schreibt dazu:

The piece sees the walrus and carpenter take a walk along a briny beach in the middle of the night. They complain about the sand, and behave very badly and rudely towards a bunch of oysters (who haven't any feet). The oysters are invited to lunch, and the walrus and carpenter end up eating their guests, with butter and bread, and pepper and vinegar...
Harrison (ebd.: o. S.)

Das Gedicht von Lewis Carroll war ein wesentlicher Einfluss für den Song *I Am The Walrus* von John Lennon, wie Ian McDonald (2007: 268) berichtet. Diesen habe der Charakter des Gedichts als „nonsense“ interessiert (ebd.: 268). Die Absurditäten scheinen auch für Harrison eine Rolle zu spielen, wenn sie den hier zum Einsatz kommenden Humor als „whimsical“ beschreibt (Harrison, 2023b: o. S.).

Harrison geht frei mit der Textvorlage um, greift einzelne Strophen und Verse heraus, kürzt und verstellt die Reihenfolge. Dabei werden die Textphrasen nicht unmittelbar semantisch mit der Musik verbunden (bspw. in einem figurativen Sinn). Vielmehr tragen beide Ebenen gemeinsam zu einem verspielt-komischen Effekt bei. Das Humorvolle des Stücks scheint dabei eher in einem entsprechenden Gesamtcharakter als in bestimmten Passagen oder Gags begründet zu liegen.

Wie schon anhand von *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* gezeigt, können Einflüsse aus populärmusikalischen Kontexten – hier „funk, jazz, rock and metal“ (ebd.: o. S.) – und musikalisches Material, das aus tonalen Kontexten bekannt ist aber nicht so verwendet wird, zu einer absurd-komischen Wirkung beitragen. Außerdem kommen ungerade Taktarten hinzu, die einen ansonsten meist aufrecht erhaltenen 4/4-Puls brechen und so ebenfalls zu einer quirlig, fidelen Wirkung des Stücks beitragen. Vor allem in Bezug auf die Beziehung zwischen Text und Musik, die in dieser Form noch nicht Teil in einem der betrachteten Beispiele dieser Arbeit war, fällt auf, dass hier weniger eine Inkongruenzwirkung angestrebt wird, sondern die Musik stattdessen vielmehr den Nonsense-Charakter des Texts unterstützt.

And Whether Pigs Have Wings operiert scheinbar mit ähnlichen Humorstrategien wie etwa *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude*. Eine eingehendere Analyse könnte einige Detailunterschiede offenlegen, wird im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht mehr unternommen. Auch etwa die zukünftige Arbeit der Komponistin Holly Harrison könnte sich als interessant für das Verhältnis von Neuer Musik und Humor im weiteren Verlauf des 21. Jahrhunderts zeigen.

7 Resümee

In dieser Arbeit wurden Humorformen in der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts untersucht. Es hat sich anhand der analysierten Beispiele sowie bei Betrachtung ausgewählter diskursiver Aspekte gezeigt, dass Humor eine wichtige Rolle für einige Komponist:innen aktueller Neuer Musik spielt. Im Zuge der Analysen wurden Humorstrategien herausgearbeitet, die auf allen sechs medialen Ebenen der entwickelten Taxonomie angesiedelt sowie als intermediale Strategien zwischen diesen Ebenen verortet sind.

Vorab wurden einige grundlegende Theoretisierungen von Humor besprochen. Vor allem die Inkongruenzthese hat sich als sehr fruchtbare Theorie erwiesen, die unterschiedliche Humorformen in fast allen betrachteten Beispielen beschreiben kann. Zugleich leistet sie aber keine hinreichende Erklärung für (musikalischen) Humor und ist damit vor allem als Stütze konkreter analytischer Beobachtungen zu verstehen.

Darüber hinaus wurde die Superioritätsthese bei der Analyse musikalischen Humors angewandt – vor allem im Zusammenhang mit musikalischem Dilettantismus. Dieser ist einerseits eine klassische Humorstrategie in der Kunstmusik, kommt andererseits aber auch in den untersuchten Beispielen zum Einsatz, etwa in den Stücken *Musik* und *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude*.

Die Vorstellung von Humor als einem sozialen Spiel ist für musikalischen Humor ebenfalls ein sinnvoller Theoriekontext, allerdings weniger deutlich durch musikalische Analyse zu stützen. Wie im Kontext von *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* angedeutet, geht es hier eher um die Annahme, dass eine humorvolle Passage in einem Stück als eine spielerische Einladung an das Publikum verstanden werden kann, das Hören als gemeinsame soziale Erfahrung untereinander und mit den Aufführenden und dem:der Komponist:in zu verstehen.

Wie in 3.1.1 dargestellt, hat es in der Geschichte des Sprechens über musikalischen Humor vorwiegend kritische Stimmen bezüglich der Berechtigung und der Sinnhaftigkeit des Einsatzes von Humor in Musik gegeben. Diese Tendenz setzt sich etwa in der in 5.1 nachgezeichneten Debatte auch im Kontext aktueller Neuer Musik fort. Dem entgegen stehen einige Selbstverortungen von Komponist:innen, die eine vorwiegend positive Perspektive auf die Verwendung musikalischen Humors einnehmen – mutmaßlich auch durch einen Verteidigungsimpuls ihrer eigene Ar-

beit. Zudem zeigen einige Beispiele aus dem 20. Jahrhundert, dass Humor in der kompositorischen Praxis auch in Kontexten eine Rolle spielt, wo er nicht unbedingt sofort vermutet werden könnte (siehe 4.2). Es lässt sich eine Tendenz erkennen, dass Komponist:innen in Bezug auf die eigene künstlerische Arbeit offener über Humor sprechen, was sich u. a. auch an der Selbstverortung der jungen Komponistin Holly Harrison zeigt (siehe 5.2).

Nach einem Blick auf Kategorisierungsansätze von Michael Stille und Maria Goeth (siehe 3.1.3) wurde für diese Arbeit der Versuch einer eigenen Taxonomie anhand der medialen Ebenen unternommen, die eine Humorstrategie transportieren und so eine Humorwirkung auslösen können. Die sechs entstandenen Kategorien sollen einen möglichst ergebnisoffenen Blick auf die Art der in den jeweils analysierten Stücken verwendeten Humorstrategien ermöglichen und diese vor allem miteinander vergleichbar machen. Dieser Ansatz versucht darüber hinaus, der medialen Ausdifferenzierung aktueller Neuer Musik gerecht zu werden.

Beispiele für einen rein auditiv-performativ funktionierenden Humor finden sich bei Reinholdtsen in Form der Vacuum Cleaner Double Flute Sonata, bei Shlomowitz und Pelzel in Gestalt einer allgemein spielerisch-überdrehten und dadurch komischen Klanglichkeit und in der Bezugnahme auf populärmusikalische Kontexte, vor allem bei Shlomowitz, Pelzel und Harrison. Außerdem kann die Short Composer Performance bei Reinholdtsen als ein Beispiel rein visuell-performativen Humors verstanden werden. Dass fast ausschließlich auf diesen performativen Ebenen Formen von Humor gefunden werden konnten, die nicht intermedial funktionieren, lässt sich bedingt dadurch erklären, dass bei den meisten untersuchten Stücken eine performative Bühnensituation im Vordergrund steht.

Dennoch zeigt sich hier eine klare Tendenz der herausgearbeiteten Humorstrategien in Bezug auf ihre Medialität: Die meisten Formen von Humor funktionieren im Zusammenspiel mehrerer medialer Ebene, die entweder durch eine Inkongruenz zwischen diesen Ebenen oder durch ihr Zusammenwirken beim Hervorrufen eines bestimmten Effekts einen Sinnzusammenhang erzeugen, der die komische Wirkung des Gesamtgeschehens erst ermöglicht. Dabei überwiegen die Fälle, in denen die Humorwirkung durch Inkongruenzbildung entsteht, was wiederum die Relevanz der Inkongruenzthese für das Thema dieser Arbeit unterstreicht.

Intermediale Humorstrategien, bei denen eine Inkongruenz zwischen verschiedenen Ebene hergestellt wird, lassen sich bei Reinholdtsen etwa in der *Study Score* – Inkongruenzen zwischen Partitur und tatsächlichem Bühnengeschehen –, der Leitmotivik zu Beginn des Stücks – Inkongruenz zwischen performativ-auditiver und textlich-

auditiver Ebene – oder der Dedikationskantate – Inkongruenz zwischen performativ-auditiver und textlich-auditiver Ebene – finden. Außerdem werden bei Applebaum Inkongruenzen zwischen medial-auditiver und performativ-visueller Ebene im Zusammenhang mit den untersuchten Geste-Klang-Kombinationen erzeugt. Im Fall der weniger eingehend untersuchten Stücke sind ebenfalls Inkongruenzbildungen feststellbar, etwa zwischen einer drastisch-dramatischen Semantik und einer leichtfüßig-kitschigen Klanglichkeit bei Walshe und Kreidler oder zwischen Instrumentalpassagen und Zuspiegelung bei Pelzel.

Intermediale Humorstrategien, bei denen das Zusammenwirken medialer Ebenen eine Humorwirkung erst erzeugt oder zumindest verstärkt, lassen sich bei Reinholdtsen in der Power Point Lecture und der Backstage Opera ausmachen, bei denen medial-auditiv, textlich-auditiv, medial-visuelle und textlich-visuelle Aspekte in verschiedenen Formen zusammenwirken. Ein spezieller Fall ist das ‚Mickey Mousing‘ bei Applebaum und Schubert, was als überzeichnete Kopplung – und damit quasi im extremen Gegensatz zur Inkongruenzwirkung – ebenfalls in diese Kategorie fällt. Außerdem nutzt Walshe, wenn sie in satirischer Weise mit Geschlechterstereotypen umgeht, das Zusammenwirken des Aussehens der Puppen (performativ-visuell), hyperfemininen Gesangs (performativ-auditiv) und stereotypen Texts (textlich-auditiv) als sich gegenseitig verstärkende Aspekte einer komischen Wirkung. Ähnlich funktioniert auch die insgesamt verspielt-komische Humorwirkung bei Harrison durch ein Zusammenwirken von auditiv-performativer und auditiv-textlicher Ebene.

Es ist in ausgewählten Beispielen Neuer Musik der vergangenen zwei Jahrzehnte eine Ausdifferenzierung von Humorstrategien erkennbar, die auf unterschiedlichen medialen Ebenen operieren. Diese korrespondiert mit der zunehmenden medialen Erweiterung der Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts: Während in den in 3.2 skizzierten Beispielen aus dem klassisch-romantischen Repertoire ausschließlich klanglich oder über gesungenen Text funktionierende bzw. performativ-auditiv und textlich-auditiv Humorstrategien zu finden waren, werden in den hier untersuchten Beispielen auch visuell und medial erweiterte Strategien genutzt, um Humor zu transportieren. Zugleich lässt sich am Beispiel des musikalischen Dilettantismus zeigen, dass bestimmte Humorstrategien, die etwa bereits in der Wiener Klassik eine Rolle gespielt haben, nach wie vor in der aktuellen Neuen Musik zu finden sind. Applebaums *Aphasia* hingegen ist beispielhaft dafür, dass auch eine ganz andere Form von Humor in Neuer Musik denkbar ist, da er in diesem Fall nicht mehr über musikspezifische Topoi funktioniert.

8 Ausblick

Wie in der Einleitung beschrieben, ist das Themenfeld Humor in Bezug auf die Neue Musik bisher wenig untersucht worden. Entsprechend konnte im Rahmen dieser Arbeit nur ein sehr begrenzter Bereich dieses Gebiets beleuchtet werden, der Ausgangspunkt verschiedener weiterer Betrachtungen sein könnte.

Zum einen begrenzt die Themenstellung der Arbeit bereits das zu untersuchende Feld. Entsprechend ist Humor in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts hier nur sehr schlaglichtartig thematisiert worden. Zwar konnten einige Einzelbeobachtungen zu bestimmten Komponist:innen aus bestehender Literatur zusammengetragen werden, doch fehlt es an einem zusammenhangstiftenderen Blick auf diesen Bereich. Damit wäre dann auch die eingangs beschriebene Voraussetzung, dass die ‚Ernste Musik‘ schon definitiv eine gewisse Distanz zum Humor hat, noch einmal zu überprüfen: Je spezifischer hier geforscht wird, desto mehr Gegenbeispiele könnten sich finden lassen, die eine komplexere Realität näher umreißen könnten.

Zum anderen konnten in dieser Arbeit nur sehr spezifische und auch notwendigerweise von der eigenen Erfahrung und Position beeinflusste Aspekte der Verwendung von Humor in der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts herausgearbeitet werden. Hier könnte sich im Zusammenspiel mit weiteren Betrachtungen aus anderen Perspektiven ein vollständigeres Bild angenähert werden. Zu den Voraussetzungen, die auch anders hätten gewählt werden können, zählt – neben den ausgesuchten Analysebeispielen und untersuchten Diskursen – auch die selbst erarbeitete Taxonomie medialer Ebenen musikalischen Humors, die für das Ermitteln bestimmter Ergebnisse förderlich war, die Sicht auf andere aber auch verstellt haben könnte.

Es wurde im Prozess dieser Arbeit der Versuch unternommen, einem Ungleichgewicht im Geschlechterverhältnis der Urheber:innen der Analysebeispiele entgegenzuwirken. Das ist nur in Teilen geglückt: Das starke Ungleichgewicht in der zunächst erstellten Stückliste ist in Teilen auch ein Spiegel realer Zustände. Dennoch wäre es in Bezug auf diesen Umstand sinnvoll, Humor – als ein nicht geschlechtsunabhängiges Phänomen, wie in 2.3.4 beschrieben – in der Neuen Musik auch in Spezialisierung auf diesen Aspekt zu untersuchen.

Insgesamt stehen am Ende dieser Arbeit eine Vielzahl unterschiedlicher Richtungen, die in Zukunft eingeschlagen werden könnten. Es hat sich gezeigt, dass die Rolle von Humor in der Neuen Musik in jüngerer Zeit eher zunimmt und einige Kompo-

nist:innen in den vergangenen zwei Jahrzehnten einiges Interesse an dem Thema gezeigt haben. Insofern ist anzunehmen, dass es sich hier um ein Themenfeld handelt, dessen Relevanz in Zukunft noch zunimmt.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1977). „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I (= Gesammelte Schriften Band 10.1)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–30.
- (1991). *Philosophie der neuen Musik*. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 - (2014). „Vers une musique informelle“. In: *Kranichsteiner Vorlesungen*. Hrsg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 381–446.
- Applebaum, Mark (2010). *Aphasia [Partitur]*. URL: <https://web.stanford.edu/~applemk/scores/Aphasia.PDF> (besucht am 09.06.2023).
- (2012). *Humor in Music [Seminarankündigung]*. URL: <https://web.stanford.edu/~applemk/syllabi/HumorInMusicSyllabus2012.pdf> (besucht am 23.06.2023).
 - (2015). *Aphasia (2009) [Website]*. URL: <https://web.stanford.edu/~applemk/portfolio-works-aphasia.html> (besucht am 09.06.2023).
- Aristoteles (1982). *Poetik*. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Bach, Konrad (2016). „Warum die Therakerin lacht. Gedanken zu einem Nebeneinander von Superiority, Relief und Incongruity Theory“. In: *Zum Brüllen!: Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*. Hrsg. von Gordon Kampe. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag, S. 9–25.
- Ballstaedt, Andreas (1998). „„Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 55.3, S. 195–219.
- Beauvoir, Simone de (1992). *Das andere Geschlecht. Sitten und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bergen, Doris (2020). „The development of sex differences in humor initiation and appreciation“. In: *HUMOR* 33.2, S. 179–195.
- Bergson, Henri (2011). *Das Lachen*. Philosophische Bibliothek 6. Hamburg: Felix Meiner.
- Blumröder, Christoph von (1981). *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*. München: Katzschler.
- (2010). „Die Rückkehr des Humors in die Neue Musik nach dem Zweiten Weltkrieg“. In: *Musik und Humor: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik: Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Hartmut Hein und Fabian Kolb. Laaber: Laaber, S. 333–344.
 - (2019). „Das Ende der Neuen Musik“. In: *Die Musikforschung* 72.3, S. 201–213.

- Breitfeld, Claudia (2015). „Zur Vergleichbarkeit sprachlicher und musikalischer Klangstrukturen. Henri Bergsons *Le Rire*“. In: *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?* Hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich. (= Symposia des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1). Göttingen: Universitätsverlag, S. 49–66.
- Bremmer, Jan und Herman Roodenburg (Jan. 1999). „Humor und Geschichte: Eine Einführung“. In: *Kulturgeschichte des Humors: Von der Antike bis heute*. Hrsg. von Jan Bremmer und Herman Roodenburg. Darmstadt: Primus, S. 9–17.
- Davis, Jessica Milner (2014). „Bergson’s Theory of the Comic“. In: *Encyclopedia of Humor Studies*. Hrsg. von Salvatore Attardo. Los Angeles u. a.: SAGE Publications, S. 77–80.
- Diederichsen, Diedrich (2014). *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Drechsler, Nanny (1996). „KANN DENN LACHEN SÜNDE SEIN?“ In: *Neue Zeitschrift für Musik* 157.1, S. 12–17.
- Duden (2023). *Aphasie*. URL: <https://www.duden.de/node/7642/revision/1420327> (besucht am 09.06.2023).
- (2021). *Humor*. URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Humor_Stimmung_Frohsinn (besucht am 14.01.2021).
- Eggert, Moritz (2011). *Das vergangene Lachen (1) – Bad Blog Of Musick - nmz Klassik-Blog*. URL: <https://blogs.nmz.de/badblog/2011/07/29/das-vergangene-lachen-1/> (besucht am 09.03.2021).
- Feurich, Hans-Jürgen (2014). „Humor in der Musik aus Sicht der Witztheorie Sigmund Freuds“. de. In: *Musik & Ästhetik* 18.72. Publisher: Klett-Cotta Verlag, S. 82–91. URL: <https://www.musikundaestetik.de/article/99.120205/mu-18-4-82> (besucht am 09.03.2021).
- Fisher, Fred (1974). „Musical Humor: A Future as Well as a past?“ In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32.3, S. 375–383.
- Fonseca-Wollheim, Corinna da (2014). „The Funniest Classical Music Performances of 2014“. In: *New York Times [online]*. URL: <https://www.nytimes.com/2014/12/14/arts/music/the-funniest-classical-music-performances-of-2014.html> (besucht am 23.06.2023).
- Frank, Patrick (2017). „Die geistige Heimat der ‚Ernsten‘. Ein Plädoyer für die Befreiung vom metaphysischen Ballast vergangener Tage“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 178.6, S. 18–21.
- Freud, Sigmund (2009). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Humor*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.

- Gebhardt, Winfried (2010). „Soziotop oder Szene? Die soziale Gestalt der Neuen Musik“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 171.5, S. 20–24.
- Geck, Martin (1995). „Humor und Melancholie als kategoriale Bestimmungen der ‚absoluten‘ Musik“. In: *Studien zur Musikgeschichte: eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Hrsg. von Ludwig Finscher, Annegrit Laubenthal und Kara Kusan-Windweh, S. 309–316.
- Geisenhanslüke, Achim (2017). „Philosophie“. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 68–77.
- Goeth, Maria (2015). „Der strauchelnde Clown – Intendierter Dilettantismus als Möglichkeit musikalischen Humors“. In: *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?* Hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich. (= Symposia des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1). Göttingen: Universitätsverlag, S. 27–48.
- (2016). *Musik und Humor: Strategien, Universalien, Grenzen*. Hildesheim u. a.: Georg Olms.
- Goldmark, Daniel (2011). „Sounds Funny / Funny Sounds: Theorizing Cartoon Music“. In: *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*. Hrsg. von Daniel Goldmark und Charlie Keil. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, S. 257–271.
- Goldstein, Jeffrey H. (1976). „Theoretical Notes on Humor“. In: *Journal of Communication* 26.3, S. 104–112.
- Gratzer, Wolfgang (Jan. 1994). „Zur Widerkehr Harlekins auf Karlheinz Stockhausens Bühne“. In: *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*. Hrsg. von Peter Csobadi u. a. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, U, S. 733–750.
- (2016). „Humor“. In: *Lexikon Neue Musik*. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz. Stuttgart: Metzler / Bärenreiter, S. 269–275.
- Greengross, Gil (2020). „Sex and gender differences in humor: Introduction and overview“. In: *HUMOR* 33.2, S. 175–178.
- Harrison, Holly (2023a). *About [Kurzbiographie]*. URL: <https://www.hollyharrison.net/> (besucht am 29.08.2023).
- (2023b). *And Whether Pigs Have Wings (2022)*. URL: <https://www.hollyharrison.net/and-whether-pigs-have-wings-wind> (besucht am 31.08.2023).
- Hein, Hartmut und Fabian Kolb, Hrsg. (2010). *Musik und Humor: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik: Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*. Laaber: Laaber.

- Hempelmann, Christian F. (2017). „True German and phony English laughter: Schmidt- Hidding was still Schmidt“. In: *European Journal of Humour Research* 5.4, S. 179–193.
- Hentschel, Frank (2010). „Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme“. URL: https://musikwissenschaft.phil-fak.uni-koeln.de/sites/muwi/user_upload/Neue_Musik_in_sozilogischer_Perspektiv.pdf (besucht am 23.01.2021).
- Hoffmann, Stephan (2012). *Die Atonalität des Orgasmus*. URL: <http://www.welt.de/110262408> (besucht am 08.02.2022).
- Jacob, Andreas (2016). „Nicht lustig. Die Problematisierung des Humors und des Witzigen in der Musik“. In: *Zum Brüllen!: Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*. Hrsg. von Gordon Kampe. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag.
- Jung-Kaiser, Ute und Stephan Diedrich, Hrsg. (2015a). *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?* (= Symposia des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1). Göttingen: Universitätsverlag.
- (2015b). „Musikalischer Humor als ästhetische Distanz? – Eine Einführung“. In: *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?* Hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich. (= Symposia des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1). Göttingen: Universitätsverlag, S. 3–13.
- Kampe, Gordon (Aug. 2016a). „Gefährliches Material: Über das Lachen in neuer Musik“. In: *Zum Brüllen!: Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*. Hrsg. von Gordon Kampe. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag.
- Hrsg. (2016b). *Zum Brüllen!: Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag.
- Kant, Immanuel (1977a). *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 10. Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1977b). *Vorkritische Schriften bis 1768*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Killmayer, Wilhelm (1990). „Wider die Lachfeindlichkeit. Das Ende der Moderne und die Situation der jungen Komponisten heute“. In: *MusikTexte* 37, S. 4–6.
- Kindt, Tom (2017a). „Humor“. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 7–11.
- (2017b). „Komik“. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 2–7.
- Kitts, Thomas M. und Nick Baxter-Moore (2019a). „Coda. Unintentional Humor in Popular Music“. In: *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*.

- Hrsg. von Thomas M. Kitts und Nick Baxter-Moore. New York u. a.: Routledge, S. 380–388.
- (2019b). „Popular Music and Humor. An Introduction“. In: *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*. Hrsg. von Thomas M. Kitts und Nick Baxter-Moore. New York u. a.: Routledge, S. 1–9.
- Klein, Sheri R. (2014). „Art and Visual Humor“. In: *Encyclopedia of Humor Studies*. Hrsg. von Salvatore Attardo. Los Angeles u. a.: SAGE Publications, S. 63–67.
- Kotthoff, Helga (2017). „Humor und Geschlechterverhältnisse“. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 147–159.
- Kreidler, Johannes (2009a). *Johannes Kreidler - Charts Music - Songsmith fed with Stock Charts*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2-BZfFakpzc> (besucht am 01.09.2023).
- (2009b). *Theorie der Provokation 1*. URL: <http://www.kulturtechno.de/?p=860> (besucht am 27.01.2021).
- Krummacher, Friedhelm (2010). „Wie witzig sind Haydns Streichquartette? 'Witz' und 'Laune' im klassischen Satz“. In: *Musik und Humor: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik: Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Hartmut Hein und Fabian Kolb. Laaber: Laaber, S. 111–127.
- Kuipers, Giselinde (2008). „The sociology of humor“. In: *The Primer of Humor Research*. Hrsg. von Victor Raskin. Berlin u. a.: Walter de Gruyter, S. 361–398.
- Lawlor, Leonard und Valentine Moulard Leonard (2020). „Henri Bergson“. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hrsg. von Edward N. Zalta. Herbst 2020. Metaphysics Research Lab, Stanford University. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/bergson/> (besucht am 03.04.2021).
- Lehmann, Harry (2014). „Konzeptmusik: Katalysator der Gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 175.1, S. 22–25.
- Lissa, Zofia (1969). „Über das Komische in der Musik“. In: *Aufsätze zur Musikästhetik*. Hrsg. von Zofia Lissa. Berlin: Henschel, S. 91–137.
- Lücker, Arno (2011). *Humor in der Neuen Musik*. URL: <https://blogs.nmz.de/badblog/2011/09/04/humor-in-der-neuen-musik/> (besucht am 27.01.2021).
- Martin, Rod A. und Thomas Ford (2018). *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. 2. Aufl. London: Academic Press.
- McDonald, Ian (2007). *Revolution in the head. The Beatles' records and the sixties*. Chicago: Chicago Review Press.

- Moore, Randall und David Johnson (2001). „Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western Art Music“. In: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 149.2, S. 31–37.
- Morreall, John (2009). *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Chichester, Malden (MA): Wiley-Blackwell.
- (2020). „Philosophy of Humor“. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hrsg. von Edward N. Zalta. Herbst 2020. Metaphysics Research Lab, Stanford University. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/humor/> (besucht am 27.01.2021).
- Mulder, M P und A Nijholt (2002). *Humour Research: State of the Art*. Techn. Ber. 34. Enschede: Center of Telematics und Information Technology, S. 24.
- Oechsele, Siegfried (2010). „Beethovens eintöniger Humor. Zum Finale der Achten Symphonie“. In: *Musik und Humor: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik: Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Hartmut Hein und Fabian Kolb. Laaber: Laaber, S. 187–198.
- Paul, Jean (1980). „Vorschule der Ästhetik“. In: *Werke*. Hrsg. von Norbert Miller. Bd. 5. München: Carl Hanser.
- Pelzel, Michael (2019). „AlfSonanta [Programmhefttext]“. In: *Donaueschinger Musiktage 2019. Programmbuch*. Hrsg. von Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen und Holger Slowik, S. 26.
- Pietschmann, Klaus (2010). „Konzepte musikalischer Komik im 16. Jahrhundert“. In: *Musik und Humor: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik: Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Hartmut Hein und Fabian Kolb. Laaber: Laaber, S. 59–76.
- Preuß, Thorsten (Okt. 2016). *Mythos Donaueschingen. Lohnt sich der Weg?* URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/donaueschingen-musiktage-neue-musik-kritik-100.html> (besucht am 11.02.2022).
- Reinholdtsen, Trond (2012). *MUSIK (Study Score)*. URL: <http://www.thenorwegianopra.no/score3.pdf> (besucht am 07.02.2022).
- (2014). *CRITICAL REFLECTION ON THE NORWEGIAN OPRA*. URL: http://www.thenorwegianopra.no/Trond%20Reinholdtsen_critical%20reflection.pdf (besucht am 07.02.2022).
- (Jan. 2017). *Trond Reinholdtsen: Musik [YouTube]*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4rBc9R0LJr4> (besucht am 18.07.2021).
- Robertson, Jaslyn (2022). „Beyond Exploitation: Feminist Satire in Jennifer Walsh’s XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!“. In: *A Century of Composition by Women:*

- Music Against the Odds*. Hrsg. von Linda Kouvaras, Maria Grenfell und Natalie Williams. Cham: Springer. URL: <https://link.springer.com/10.1007/978-3-030-95557-1> (besucht am 21.06.2023).
- Ross, Alex (Nov. 2012). *Blunt Instruments*. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/11/12/blunt-instruments> (besucht am 10.08.2023).
- (2014). *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*. Übers. von Ingo Herzke. 3. Aufl. München und Zürich: Pieper.
- Rötter, Günther (2001). „Humor in Mauricio Kagels Klavieretüde ‚An Tasten‘? Eine psychoanalytische Deutung“. In: *Martin Geck: Festschrift zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Ares Rolf und Ulrich Tadday. Dortmund: Klangfarben Musikverlag.
- Ruch, Willibald (2008). „Psychology of humor“. In: *The Primer of Humor Research*. Hrsg. von Victor Raskin. Berlin u. a.: Walter de Gruyter, S. 17–100.
- Rudiger, Georg (2019). *Der Stachel fehlt – Abtauchen bei den Donaueschinger Musiktagen 2019*. URL: <https://www.nmz.de/online/der-stachel-fehlt-abtauchen-bei-den-donaueschinger-musiktagen-2019> (besucht am 27.01.2021).
- Schopenhauer, Arthur (1986). *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Hrsg. von Wolfgang von Löhneysen. Bd. 1. Sämtliche Werke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schubert, Alexander (Juli 2014a). *"Alexander Schubert - HELLO [Decoder Ensemble]" [YouTube Video]*. URL: <https://youtu.be/fDD4S1QxbmU> (besucht am 14.06.2023).
- (2014b). *HELLO [Partitur]*.
- (2017). „Binäre Komposition“. In: *MusikTexte* 153, S. 46–50.
- Schürmer, Anna (2017). *Klingende Eklats: Skandal und Neue Musik*. Bielefeld: transcript.
- Schwind, Elisabeth (2018). *Donaueschingen: 7 Dinge, ohne die es in der Neuen Musik nicht geht*. URL: <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/7-Dinge-ohne-die-es-in-der-Neuen-Musik-nicht-geht;art10399,9929373> (besucht am 27.01.2021).
- Shlomowitz, Matthew (2012). *Music Without Borders. Lecture for 2012 Darmstadt Summer Course*. URL: <https://www.shlom.com/?p=mwb> (besucht am 27.01.2021).
- (2019a). *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude [Partitur]*. URL: https://eprints.soton.ac.uk/432245/1/Gl_cklich_Gl_cklich_Freude_Freude_Score.pdf (besucht am 08.03.2022).
- (2019b). „Glücklich, Glücklich, Freude, Freude [Programmtext]“. In: *Donaueschinger Musiktage 2019. Programmbuch*. Hrsg. von Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen und Holger Slowik, S. 64.

- Stanford Humanities Center (2012). *"Aphasia"* [YouTube Video]. URL: <https://youtu.be/wWt1qh67EnA> (besucht am 09.06.2023).
- Steinmeier, Frank-Walter (2021). „Grußwort anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Donaueschinger Musiktage“. In: *14.–17.10.2021 Donaueschinger Musiktage [Programmbook]*. Hrsg. von Björn Gottstein und Florian Heurich.
- Stille, Michael (1990). *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Stockhausen, Karlheinz (1989). „Gespräch vom 11. Juni 1984 mit Hermann Conen und Jochen Hennlich“. In: *Texte zur Musik 1977–1984*. Bd. 6. Köln, S. 254–318.
- SWR Classic (Okt. 2019). *Shlomowitz / Pelzel / Steen-Andersen / SWR Donaueschinger Musiktage 2019, Eröffnungskonzert* [YouTube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pHne0aVjzRQ> (besucht am 08.03.2022).
- Veatch, Thomas C. (1998). „A Theory of Humor“. In: *HUMOR* 11.2, S. 161–215.
- Wackerbauer, Michael (2013). „'Mythos Donaueschingen'. Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950“. In: *Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Wolfgang Horn und Fabian Weber. Tutzing: Hans Schneider, S. 303–336.
- Wegele, Peter (2014). *Max Steiner. Composing, Casablanca, and the Golden Age of Film Music*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Willer, Stefan (2017). „Witz“. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 11–16.
- Wirth, Uwe (2017a). „Ironie“. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 16–21.
- Hrsg. (2017b). *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- (2017c). „Parodie“. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 26–30.
- Wißmann, Friederike (2015). „Närrisches und Abseitiges. Musikalische Fragen an Joachim Ritters Überlegungen zum Lachen“. In: *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz?* Hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Stephan Diedrich. (= Symposia des 15. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1). Göttingen: Universitätsverlag, S. 15–25.
- Zarius, Karl-Heinz (1996). „...durch die Zähne: Überlegungen zum Komischen bei Mauricio Kagel“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 156.1, S. 34–39.

Anhang

A Stückliste

Die nachfolgende Liste enthält Stücke Neuer Musik, die auf der Suche nach möglichen Analysebeispielen zusammengetragen wurden. Kriterium für die Aufnahme in die Liste war das Vorhandensein mindestens einer Quelle jeglicher Art, die dem betreffenden Stück eine Form von Humor zuspricht.

Titel	Komponist*in	Jahr	Quelle
XXX_LIVE_NUDE_GIRLS!!!	Jennifer Walshe	2003	Robertson, 2022: 158 ff.
product placements	Johannes Kreidler	2008	Gratzer, 2016: 273
Call Wolfgang	Johannes Kreidler		Gratzer, 2016: 273
Chart Music	Johannes Kreidler	2009	Kreidler, 2009: o. S.
Aphasia	Mark Applebaum		Fonseca-Wollheim, 2014: o. S.
To Zeitblom	Lars Petter Hagen	2011	Publikum lacht
Musik	Trond Reinholdtsen	2012	Hoffmann, 2012: o. S.
Sheet Music	Johannes Kreidler	2013	Kreidler, 2013: o. S.
HELLO	Alexander Schubert	2014	Schubert, 2017: 48
Piano Concerto	Simon Steen-Andersen		Gratzer, 2016: 271
Star Me Kitten	Alexander Schubert	2015	Schubert, 2017: 48

f1	Alexander Schubert	2016	Schubert, 2017: 48
And Whether Pigs Have Wings	Holly Harrison		Harrison, 2023: o. S.
Röhrentier	Neo Hülcker		Zimmermann, 2017: 34
you are required to split your attention between multiple sources of information	James Saunders	2018	Publikum lacht
The Site of an Investigation	Jennifer Walshe		ORF, 2019: o. S.
Glücklich, Glücklich, Freude, Freude	Matthew Shlomowitz	2019	Shlomowitz, 2019: 64
„Alf“-Sonata	Michael Pelzel		Pelzel, 2019: 26
TRIO	Simon Steen-Andersen		Rudiger, 2019: o. S.
Ireland: A dataset	Jennifer Walshe	2020	o. A., 2020: o. S.
Me Hollywood	Oliver Leith		Henderson, 2021: o. S.

B Mediale Kategorien in *Musik*

Mediale Ebenen

	performativ	medial	textlich
auditiv	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Leitmotive ◦ Vacuum Cleaner Double Flute Sonata ◦ Dedikationskantate 	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Power Point Lecture ◦ Backstage Opera 	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Leitmotive ◦ Simultanmoderation ◦ Dedikationskantate ◦ Backstage Opera
visuell	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Short Composer Performance 	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Critical Reflexion ◦ Study Score ◦ Power Point Lecture ◦ Backstage Opera 	<ul style="list-style-type: none"> ◦ Critical Reflexion ◦ Study Score ◦ Power Point Lecture ◦ Backstage Opera

Intermediale Humorstrategien

- Study Score: Inkongruenzen zwischen Partitur und tatsächlichem Bühnengeschehen
- Leitmotive: Inkongruenz zwischen performativ-auditiver und textlich-auditiver Ebene
- Dedikationskantate: Inkongruenz zwischen performativ-auditiver und textlich-auditiver Ebene
- Power Point Lecture und Backstage Opera: verschiedenes Zusammenwirken von medial-auditiv, textlich-auditiv, medial-visuell und textlich-visuell

C Mediale Kategorien in *Aphasia*

Mediale Ebenen

	performativ	medial	textlich
auditiv		<ul style="list-style-type: none"> ◦ audiovisuelle Synchronisation ◦ Geste-Klang-Kombinationen 	
visuell	<ul style="list-style-type: none"> ◦ audiovisuelle Synchronisation ◦ Geste-Klang-Kombinationen 		

Intermediale Humorstrategien

- audiovisuelle Synchronisation allgemein: ‚Mickey Mousing‘ zwischen medial-auditiver und performativ-visueller Ebene
- Untersuchte Geste-Klang-Kombinationen: (In-)Kongruenz zwischen medial-auditiver und performativ-visueller Ebene

D Mediale Kategorien in *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude*

Mediale Ebenen

	performativ	medial	textlich
auditiv	<ul style="list-style-type: none">◦ Harmonik◦ Glissandi◦ überzeichnete Expressivität◦ etc.		
visuell			

Intermediale Humorstrategien

—

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass die vorliegende Arbeit von mir selbstständig verfasst worden ist, dass keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt wurden. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken – auch elektronischen Medien – dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen wurden, habe ich in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt sinngemäß auch für Notenbeispiele, Tabellen, Karten und Abbildungen. Ich versichere ferner, dass bei Verwendung von Medien anderer Urheber (z. B. Bilder oder Tonaufnahmen) bei den jeweiligen Urhebern das Recht zur Verwendung im gegebenen Kontext (Bachelorarbeit/Masterarbeit/Projekt) eingeholt wurde und dies auf Verlangen auch belegt werden kann. Diese Arbeit habe ich in gleicher oder ähnlicher Form oder auszugsweise nicht im Rahmen einer anderen Prüfung eingereicht.

Ich bin damit einverstanden, dass die Abschlussarbeit (sowie ggf. zugehörige Mediendokumente) nach Abschluss meines Studiums in die Bibliothek der Folkwang Universität der Künste übernommen und dort an Interessenten ausgeliehen werden kann.

Köln, 12.09.2023