

## Humor in der Musik

### Gesprächskonzert an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Es scheint als ein vermeintliches Wesensmerkmal ‚klassischer‘ - also traditioneller, westlicher - Kunstmusik zu gelten, dass Spaß und Humor ihr fremd sind. Nicht umsonst wird diese Art der Musik häufig auch als ‚Ernste Musik‘ - in Abgrenzung zur Unterhaltungsmusik - bezeichnet, eine Dichotomie, die genauso artifizial und auf einen großen Teil der damit bezeichneten Musikwerke unzutreffend ist, wie etwa die Unterscheidung zwischen funktioneller und autonomer Musik. Auf konzertierenden MusikerInnen lastet schwer die Verantwortung, kulturelles Heiligtum angemessen zu verwalten und es nicht durch niedere Aspekte, etwa Humor oder Witz, zu entstellen; KonzertbesucherInnen wiederum dürfen unter keinen Umständen im Konzert lachen, sie müssen sich der Würde des zur Aufführung Gebrachten bewusst sein.

Dieser weitverbreitete Ansatz erscheint grundlegend falsch, da er einem nicht zu unterschätzenden Anteil der Musik weder in ihrem Entstehungsgrund noch in ihrer Zielsetzung gerecht wird: Musik - wie jede Kunst - ist Widerspiegelung des Lebens, nicht zuletzt menschlicher Verhaltensweisen, einschließlich der witzigen und humoristischen. Musik stets als ernst zu betrachten heißt daher, ihre Bedeutung (mitunter) nicht zu erkennen (etwas, das jedoch nicht nur den AufführungspraktikerInnen als oberstes Gebot dienen sollte). Zusätzlich, ist es zumindest *ein* Ziel von Musik, Emotionen hervorzurufen; ihr abzusprechen, dass dazu auch Emotionen des Schmunzelns oder Lachens zählen, schreibt Komponisten fälschlicherweise eine gewisse Einseitigkeit zu.

Auf rein analytischer Ebene lassen sich in vielen Musikstücken verschiedene Merkmale des Humoristischen identifizieren. Ein kognitives Verständnis dieser Aspekte erlaubt, die emotionale Botschaft der Komposition besser aufzunehmen (so wie ein Witz gewöhnlich erst dann Lachen hervorruft, wenn er verstanden wird). Zunächst ist allerdings auf abstrakter Ebene festzustellen, welche Elemente gemeinhin als humoristisch empfunden werden. Der Pianist (und Musikschriftsteller), Alfred Brendel, liefert in seinem aufschlussreichen Aufsatz „Das umgekehrte Erhabene I. Gibt es eigentlich lustige Musik?“ (1984) „[...] eine Reihe von Merkmalen, die, zumindest in den angelsächsischen Ländern, zum gebräuchlichen Vorrat des allgemein Komischen gehören. Es sind dies:

1. Verstöße gegen das Übliche;
2. der Anschein von Mehrdeutigkeit;
3. die Maskierung von Vorgängen oder Umständen als etwas, das sie nicht sind, zum Beispiel naiv und stümperhaft;
4. verschleierte Beleidigungen;
5. und schließlich: Nonsens.“<sup>1</sup>

Ausgehend von diesen Elementen gibt es - ohne den geringsten Anspruch an Vollständigkeit - eine Reihe von Details, die sich in verschiedenen Musikstücken identifizieren lassen.

### J. Haydn: Sonate C-dur Hob. XVI/50

Joseph Haydn zählt zweifellos zu den humoristischsten Komponisten der Vergangenheit. Für den Haydn-Biographen Georg August Griesinger war „eine arglose Schalkheit, oder, was die Britten Humour nennen“, ein „Hauptzug in Haydns Charakter“; „leicht und vorzugsweise“ entdeckte er „die komische Seite eines Gegenstandes“.<sup>2</sup> Und als Albert Christoph Dies, ein anderer früher Haydn-Biograph, Haydn „über den Punkt der Neckerei in seinen musikalischen Produkten“

<sup>1</sup> In: A. Brendel: Über Musik. Sämtliche Essays und Reden. S. 134

<sup>2</sup> Georg August Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1810, S. 107.; zitiert nach A. Brendel

befragte, erklärte ihm der Meister, es sei dies „ein Charakterzug von ihm, der ehemals von Gesundheitsfülle herrührte [...]. Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt.“<sup>3</sup>

Humor ist in Haydns Musik (beinahe) allgegenwärtig, doch ein Werk, wo dieser Aspekt Haydns Charakters vielleicht am deutlichsten zutage tritt, ist die Sonate in C-dur Hob. XVI/50.

Bereits der 1. Satz bietet diesbezüglich viel Material:

Das Notenbeispiel zeigt:

(1) das Fehlen jeglicher herkömmlicher Melodiebildung

(stattdessen scheinbar zusammenhangslose

Akkordzerlegungen und Intervallsprünge), (2)

Artikulation (Keile + Pausen), die zusätzlich die

Entstehung herkömmlicher Melodik unterbinden, und

außerdem eine kecke Atmosphäre suggerieren, (3) Wiederholungen, die in ihrem speziellen Zusammenhang albern wirken, (4) ein Spannungsaufbau mit *cresc.*, der nicht zu einem logischen Zielpunkt führt, sondern auf halbem Weg ‚verhungert‘; und schließlich (5) einen unerwarteten (erschreckenden) Ausbruch, der aber gleich wieder vorüber ist (vgl. Symphonie ‚mit de Paukenschlag‘). Die im weiteren Verlauf des Satzes meisterhafte Verarbeitung dieses Materials kann – und will – nicht darüber hinwegtäuschen, dass mit diesem Beginn (Hauptsatz) der Grundstein für einen humoristisches Stück unwiderruflich gelegt ist.



J. Haydn, Sonate C-dur Hob. XVI/50 1. Satz, T. 1- 8

Im 3. Satz der Sonate findet sich noch mehr Humoristisches:



J. Haydn, Sonate C-dur Hob. XVI/50 3. Satz, T. 1- 17

Anstatt herkömmlicher Periodenbildung (Gruppen von 4, 8, 16 Takten) kommt es zu Gruppierungen von beispielsweise 7-Takt-Einheiten (3+2+2); es erfolgen abrupte Stimmungswechsel und ‚unerklärliche‘ Harmonien (Verirrungen): der ganze Satz persifliert Verfahrensweisen eines ungeübten Komponisten oder Improvisatoren, und beruht auf der Idee: „*Verstöße gegen das Übliche bedürfen eines Ordnungsgefüges, gegen das sie verstoßen, eines Rahmens, aus dem sie fallen*“ (Alfred Brendel)

<sup>3</sup> Albert Christoph Dies: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben. Wien: Camesina 1810, S. 115. ; zitiert nach A. Brendel

### C. Debussy: Étude pour les „cinq doigts“ - d'après Monsieur Czerny

Die Gattung der Étude entwickelte sich im Laufe des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, als sich Stücke mit dem Zweck des Erwerbs handwerklich-pianistischer Fähigkeiten von anderen Musikstücken als eigene Gattung abspalteten und somit eine unabhängige Sparte ‚pädagogischer‘ Musikkultur begründeten. Carl Czerny war einer der produktivsten Schöpfer solcher Etüdenliteratur. Debussy nimmt in seiner Étude - ironisch als ‚Hommage‘ angelegt - Bezug auf die häufig auftretende Floskelhaftigkeit und musikalische Leere solcher Etüden. Aus einem einfachen Fünf-Ton-Motiv entwickelt er ein komplexes Musikstück mit laufenden - stets humoristisch zu aufzufassenden - Rückbezügen auf das ursprüngliche Motiv.



C. Debussy, Étude pour les ‚cinq doigts‘,  
T.1-2, 71-72

### C. Debussy: Doctor Gradus ad Parnassum

Eine parallele - wenngleich etwas subtiler angelegte - Komposition ist das Eröffnungstück der Sammlung ‚Children’s Corner‘, wo Debussy Szenen aus der ‚Welt‘ seiner Tochter musikalisch portraitiert. Hier handelt es sich um eine ironische ‚Hommage‘ nicht an Carl Czernys Etüden, sondern an die Etüdensammlung von Muzio Clementi mit dem Titel ‚Gradus ad Parnassum‘. Erneut sind fingerübungs-artige Sequenzen (Motivwiederholungen) und Bewegungsmuster die Grundlage des Stückes; Debussy bemerkte dazu: „Das ist eine Art hygienischer und progressiver Gymnastik; es empfiehlt sich daher, das Stück jeden Morgen nüchtern zu spielen, vom modéré zum animé steigend.“<sup>4</sup>



C. Debussy, Doctor Gradus ad Parnassum,  
T.1,3

### I. Strawinski: Circus Polka - komponiert für einen jungen Elefanten

Strawinskis ‚Circus Polka‘, eigentlich ein Orchesterstück komponiert für eine TANZEINLAGE der Elefantengruppe des *Ringling Brothers & Barnum & Bailey Circus*, spiegelt bereits in seiner (Vor)-Entstehungsgeschichte den Humor des Komponisten wieder. Der Überlieferung der damaligen Choreographin zufolge fragte Strawinski, als er erfuhr, dass das Ballett für Elefanten bestimmt sei, lediglich nach dem Alter der Elefanten, und als er erfuhr, dass es sich um junge Elefanten handelte, meinte er *nach einer Pause und mit sehr ernster Stimme*: „In Ordnung. Wenn die Elefanten sehr jung sind, dann mache ich es.“<sup>5</sup>

Im Stück ahmt Strawinski musikalisch die Ungeschicklichkeit von Elefanten nach: Takt- und Rhythmuswechsel (obwohl es sich dabei um einen Tanz handelt, wo Regelmäßigkeit normalerweise entscheidend wäre), ‚falsche Noten‘ (Cluster, falsche Sekund-intervalle statt Einzeltönen), im finalen Teil des Stückes kommt es noch zu einem Zitat von Schuberts berühmten Militärmarsch.

<sup>4</sup> C. Debussy; zit.n. Reclams Klaviermusikführer S. 579

<sup>5</sup> G. Balanchine: American Ballet Master. S. 72