

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Funktion des Grotesken in der Musik

(Die Karnevalisierung der Musik und ihre gesellschaftliche Funktion)

Verfasserin

Marcela Lechtová, MA

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften (Mag. rer. soc. oec.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 121

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Soziologie (sozial-/wirtschaftsw. Stud.) UniStG

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Christoph Reinprecht

Danksagung:

Ich bedanke mich bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Reinhold Knoll für seine wertvollen Denkanstöße beim Verfassen der vorliegenden Arbeit und bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Christoph Reinprecht für die kurzfristige Übernahme der Betreuung.

Ganz herzlich möchte ich mich für die Unterstützung während der gesamten Entstehung dieser Arbeit bei meiner Schwester Petra und bei meinem Freund Miklós Albert bedanken. Bei Petra Pogády möchte ich mich für ihre Geduld beim Korrekturlesen bedanken.

Besonders danken möchte ich außerdem meinen Eltern, die mich während meines ganzen Studiums unterstützt haben und stets an mich geglaubt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
1. Begriffsbestimmung.....	4
1.1. Das Groteske in ästhetischen Lexika.....	4
1.2. Das Groteske in musikalischen Schriften.....	8
1.3. Das Komische und das Lächerliche in ästhetischen Lexika.....	10
1.4. Das Komische und das Lächerliche in musikalischen Schriften.....	12
2. Theoretische Grundlage	21
2.1. Wesensbestimmung des Grotesken	21
2.2. Groteske als Seismograph der Unstabilität.....	25
2.3. Karnevalisierung und Lachkultur	26
2.4. Systematische Poetik des Tragikomischen.....	31
2.5. Das Groteske und das Absurde	33
2.6. Das Groteske als Medium des kulturellen Wandels.....	37
3. Das Groteske in der Musik	40
3.1. Jacques Offenbach und Kölner Karneval	42
3.2. Katzenmusik als politischer Protest	49
3.3. Groteske in der Moderne	58
3.4. Postmoderne Dekonstruktion	70
4. Schlussfolgerung.....	78
ABSTRACT	81
LITERATURVERZEICHNIS	82
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	89
ANHANG	90

EINLEITUNG

Die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit bezieht sich auf die Manifestationen des Grotesken in der Musik im 20. Jahrhundert und auf ihren historischen und funktionalen Wandel. Es gibt zahlreiche Publikationen, die dieses Phänomen auf der musikwissenschaftlichen, kunsthistorischen und ästhetischen Ebene behandeln.¹ In dieser Arbeit wird versucht, das Groteske als eine soziologische Kategorie zu bestimmen und ihre Funktionen für die Gesellschaft, in der sie geschaffen wurde, zu beschreiben.

Wann treten die grotesken Formen in den Gesellschaften auf? Welche soziale Funktion haben die grotesken Manifestationen in der Musik? Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Funktionswandel des Grotesken in der Musik und den kulturellen, politischen und sozialen Änderungen in den Gesellschaften? Diese Fragen werden im Verlauf der vorliegenden Arbeit näher untersucht.

Da es hier um eine Überlappung zwei Ebenen – nämlich der ästhetischen und der sozialen – geht, wird im ersten Teil dieser Arbeit zuerst eine Begriffsbestimmung des Grotesken, als der Komischen Gattung, anhand der Definitionen aus den ästhetischen und musikwissenschaftlichen Lexika durchgezogen. Somit werden die musikalischen Mittel gesucht, welche als Komisch zu definieren sind und eine groteske Wirkung hervorrufen. Anschließend wird das groteske Phänomen anhand seiner früheren Theoretisierungen, besonders im Zusammenhang mit den kulturellen, politischen und sozialen Veränderungen näher betrachtet.

¹ BEINHORN, Gabriele, 1988: Das Groteske in der Musik: Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“. Pfaffenweiler: Centaurus.

SHEINBERG, Esti, 2000: Irony, Satire, Parody and the Groesque in the Music of Schostakowich. A theory of musical icongruities. Burlington: Asgate.

WAGNER, Bettina, 2003: Dmitri Schostakowitschs Oper „Die Nase“. Zur Problematik des Grotesken in der Musik. Frankfurt am Main: Peter Lang.

CELESTINI, Federico, 2006: Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914). München: Wiesbaden.

BROWN, Julie, 2007: Bartók and the grotesque. Studies in modernity, the body and contradiction in music. Burlington: Asgate.

Laut des russischen Strukturalisten Michail Bachtin² tritt das Groteske in solchen gesellschaftlichen Situationen auf, welche zur Auseinandersetzung einer offiziellen und einer inoffiziellen Kultur führen. Das passiert in Zeiten der strengen gesellschaftlichen Schichtung und Ordnung, wie z.B. im Mittelalter, in der Gegenreformation, am Anfang des 20. Jahrhunderts und in den anderen autoritativen Zeiten. Diese Zeitperioden entsprechen in den Künsten, und somit auch in der Musik, den Stilen des Barocks, Klassizismus und der Moderne.

Auf der anderen Seite steht die Theorie von Wolfgang Kayser³, welche das Groteske in der Verbindung mit dem romantischen Typus beschreibt. Dieses ist dann zu beobachten, wenn es zur Vermischung der hohen mit der niedrigen Kultur kommt. Solche Form des Grotesken ist in der Romantik der Französischen Revolution entstanden und zeigte ihre Grundzüge später im sozialistischen Realismus oder in der kapitalistischen Konsumkultur.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit werden die theoretischen Modelle durch seine Anwendungen auf die musikalischen Manifestationen des Grotesken verifiziert. Dabei wird erforscht, ob diese eine soziologische Funktion im Rahmen der Kulturformation, der sie angehören, erfassen. Es wird überprüft, inwieweit es geeignet ist, groteske Musikwerke zu identifizieren, zu charakterisieren und in ihren kulturellen Kontexten zu integrieren.

Da sich das Groteske aus dem freien Widerspiel von komischen und grauenvollen Momenten zusammensetzt, wird hier auf das Komische in der Musik Bezug genommen, weil dazu substantielles Anschauungsmaterial existiert. Der Analyse werden hauptsächlich Werke der klassischen Musik ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterzogen.

² BACHTIN, Michail M., 1985: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/M – Berlin – Wien: Ullstein.

³ KAYSER, Wolfgang, 1960: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Ausgehend von der historischen Entwicklungen des Topos der „Katzenmusik“⁴, wird diesem eine groteske Wirkung zugeschrieben. Ursprünglich besaß diese „Musik“ eine rügegerichtliche Funktion. Die als Missstände und Normbrüche empfundene Zustände oder Handlungen wurden somit öffentlich angeprangert. Der Vollzug war oft mit Komik verbunden und stand im engen Zusammenhang mit Fastnacht und Karneval. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Katzenmusik zum Schlagwort für politische Demonstrationen und im 20. Jahrhundert bezeichnet sie die musikalischen Revolutionen. Als Katzenmusik wurden die Werke von Avantgarde-Komponisten und die Jazz-Musik beschimpft.

⁴ GEIGER, Friedrich, 2004: Katzenmusik. Zur ästhetischer Erfahrung kompositorischer Innovation. In: Mattenklott, Gert (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

1. Begriffsbestimmung

Um den Begriff des Grotesken, und seine Bedeutungswandel in der Neuzeitgeschichte näher bestimmen zu können, werden in diesem Kapitel einige Begriffsdefinitionen aus den deutschsprachigen Lexika des 19. Jahrhunderts betrachtet. Die Abgrenzungen zu anderen nahestehenden Begriffen, wie z.B. zum Komischen, zum Lächerlichen, zur Karikatur u.a. werden hier auch angestrebt.

1.1. Das Groteske in ästhetischen Lexika

In dem *Aesthetischen Lexikon*⁵, herausgegeben im 1835 und 1837 von Ignaz Jeitteles in zwei Bänden, wird der Ursprung des Wortes „Grotesk“ und seiner Anwendungsgebiet beschrieben. Der Name „Grotesk“ kommt vom italienischen grotta - die Höhle. Als Grotesken wurden die unterirdischen Gemälde, die in den römischen Ruinen des Domus Aurea Neros in der Renaissance gefunden wurden, genannt. Für diese Gemälde ist charakteristisch, dass sie die menschlichen, tierischen und pflanzlichen Motive verbinden und dadurch chimärische Abbildungen entstehen lassen.



Abbildung 1.1 Abbildung von grotesken Wandmalereien in den Ruinen des Domus Aurea von Nicolas Ponce, in *Description des bains de Titus*, 1786

„Grotesk, die Gattung des Niedrigkomischen, welche durch phantastisch launige, oft anscheinend närrisch-seltsame Verbindung verschiedenartiger Dinge entsteht, eine Art Zerrbild.“ (Jeitteles 1835: 331)

⁵ Vgl. JEITTELES, I.: *Aesthetisches Lexikon*. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste, Bd. 1, Wien 1835, S. 331.

Der Unterschied zu Arabesken liegt darin, dass die Grotesken außer den Blumenzügen auch die menschlichen Figuren enthalten. Aus der Malerei ist der Ausdruck in alle Künste übertragen worden und bezeichnet etwas „Ausschweifendes“ oder „Seltsam-lächerliches der Einbildungskraft“ (Ebd.: 331). Es erscheint besonders häufig in der Tanzkunst und der mimischen Kunst der komischen Bühnen und in den grotesken Masken der italienischen Komödie.

In der *Wissenschaftlich-literarischen Encyklopädie der Aesthetik*⁶ aus dem Jahr 1843, herausgegeben von Wilhelm Hebenstreit, findet man eine ähnliche Definition des Grotesken. Es wird jedoch nicht nur als Kunstaussdruck sondern auch als Beiwort verstanden. Beim letzteren kann es als fehlerhaft, ungewöhnlich oder lächerlich verstanden werden, je nach dem Kontextzusammenhang. In der Kunst bezeichnet „es ein gewisses Zerrbild, ein närrisch Seltsame, ein Ergebnis der regellosen Phantasie und eine Bereinigung der verschiedenartigsten Bestandteile, ein Abenteuerliches, in der Wirklichkeit nicht vorhandenes“ (Hebenstreit 1843: 324).

Der Deutungsumfang des Grotesken vergrößert sich. Hebenstreit berichtet weiter, dass das Groteske in den Künsten auch in einer Form des Groteskkomischen auftreten kann:

„Die absichtliche und freie Darstellung desselben in der Kunst gibt aber eine Art des Komischen, das Grotteskkomische, welche sowohl in der theatralischen Tanzkunst, als in der dramatischen Komik, in beiden Fällen dem Niedrigkomischen angehörig, zur Anschauung gebracht werden kann.“ (Ebd.: 324)

Die grotesken Verzierungen sind in verschiedenen Kunstgattungen zu finden: in der Malerei, Plastik und Baukunst als arabeske Motive und satyrische Karikaturen des menschlichen Körpers, bei den Grotesktänzern als Marionetten-Metamorphosen. In der damaligen „modernen“ Poesie findet man die grotesken Formen jedoch nicht. Als Ursache soll die „prosaistisch-realistische und reflektierte Bildung“ sein, welche das „Volkstümliche, absolut Zwecklose“ - das Groteske - nicht erlaubt. Gerade diese

⁶ Vgl. HEBENSTREIT, W. (Hg.): *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*, ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache. Wien 1843.

volkstümliche Kultur wird auch später bei Michail Bachtin⁷ als Träger der Grotesken (Karnevalesken) Gestalten bezeichnet. Hebenstreit verweist hier auf die Behandlung von F. Th. Vischer „Über das Erhabene und Komische“.⁸

Vischer versteht das Groteske auch als eine Form des Niedrigkomischen. Diese Formen - er bezeichnet sie auch als „naiv komisch“ - sind dadurch charakteristisch, dass hier „das Erhabene, das zu Falle kommt“ in „der äußeren Erscheinung und körperlichen Natur“ liegt (Vischer 1837: 191). Die körperliche Ebene spielt hier eine dominante Rolle. Komisch sind die sprechende Tiere, die deformierte menschliche Körperteile, und der Hanswurst bei den Seiltänzergeellschaften. Und das alles lässt Lachen aus.



Abbildung 1.2 Jacques Callot, aus den *Balli di sfessania*, Radierung 1621

⁷ Vgl. Kap. 3.3

⁸ Vgl. VISCHER, F. Th.: Über das Erhabene und Komische, Stuttgart 1837, S.18; 158-162.

Ein weiteres Merkmal des Niedrigkomischen ist die Zwecklosigkeit. Und gerade diese „Zweckwidrigkeit“ ermöglicht dem Publikum sich „von dem ernste geistiger Zwecke“ zu befreien. Die Kontraste der Natur- und Kunstgestalten begegnen sich daher nicht nur in der sprachlichen Ebene, sie sind von „den handgreiflichen Actionen“ begleitet. Der Hauptdarsteller des niedrig Komischen ist der Eulenspiegel oder Harlekin, der sich seiner Verkehrtheit bewusst ist. Er erzeugt Lachen aber lacht auch über sich selbst, und nähert sich dadurch „einem wesentlichen Merkmale des Humors, nämlich der Selbstpersiflage“ (Ebd.: 192).

Und wann wird das Komische zum Grotesken? Vischer definiert das Groteske als eine naive Gattung, die entsteht, wenn das Komische phantastisch behandelt wird. In der Tanzkunst sind es die Marionetten-Metamorphosen, in der Malerei die Arabesken und die Karikaturen - die phantastische Verzerrungen des menschlichen Körpers. In der „modernen“ Poesie des 19. Jahrhunderts findet man die grotesken Formen jedoch selten. Selbst wenn die auftreten, werden die von dem zeitgenössischen Publikum nicht erkannt; „das Volksthümliche, absolut Zwecklose, was es hat, scheint der prosaisch realistischen und reflectierten Bildung des Zeitalters nicht zuzusagen“ (Ebd.: 193).

Da stellt sich die Frage, wie soll das Groteske in der Musik dargestellt sein, damit es vom Publikum erkannt werden kann und somit die Funktion des Lacherregendes und Befreiendes erfüllt werden kann. Dieser Problempunkt wurde auch kurz von Weber in seiner Abhandlung „Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken“ behandelt.⁹

⁹ Vgl. WEBER, D. F. A.: Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken. In: Härtel, Gottfried Christoph; Rochlitz, Friedrich (Hg.), Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. 3, Vol.9, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1800.

Vg. Ebd. 138: Weber behauptet, dass das Lachen nur bei solchem Zuhörer erregt werden kann, dessen „Gehör dazu gestimmt ist“ die speziellen Anwendungen der Melodik und Harmonik erkennen zu können.

1.2. Das Groteske in musikalischen Schriften

Da sich die zentrale Fragestellung dieser Arbeit auf die Funktion des Grotesken in der Musik bezieht, wurden die Begriffsdefinitionen des Grotesken, des Komischen und des Lächerlichen in den musikalischen Lexika gesucht.

Einen eigenständigen Artikel über das Groteske in der Musik kann man erst in dem *Musikalischen Conversations-Lexikon*¹⁰ von Hermann Mendel und August Reismann aus dem Jahr 1880 finden. Das Groteske wird hier in zwei Sinndeutungen definiert:

„Grotesk (vom ital. grottesco), d .i. abenteuerlich, phantastisch, ein von der Malerei auch in die Musik übergegangener Kunstaussdruck, bedeutet eine launenhafte Ausmalung oder witzige Zusammenstellung scheinbar widersinniger Gegenstände. In erster Beziehung artet das Groteske leicht in das Bizarre, Widersinnige einer ungezügelter Phantasie aus und wird demnach eine Art von Zerrbild; in letzterer wo es mit Absicht und Freiheit dargestellt wird, gehört es zur Gattung des Komischen, und zwar des niedern Komischen.“ (Mendel/Reismann 1880, Bd.1: 416)

Das Groteske in der Musik erscheint hauptsächlich in der Verbindung mit den grotesken Szenen, genannt werden hier die dramatische Komik und die theatralische Tanzkunst der romantischen Oper und der Opera buffa.

Das Komische¹¹ versteht Mendel, wie auch Jeitteles, als „die kunstmäßige Darstellung des Lächerlichen“ mit dem Zweck „hinter der Maske der Narrheit und Ungereimtheit die Narren zu necken und das edle Selbstgefühl des geistig Gesunden scherzend zu erregen“ (Mendel/ Riemann 1880, Bd.2: 132). Der reinen instrumental Musik wird die Darstellungskraft des Komischen jedoch untergesagt. Er glaubt, dass weder Ton, Melodie, Harmonie, Rhythmus oder die Instrumentierung eine komische Darstellung liefern können.

¹⁰ Artikel „Grotesk“, in: *Musikalisches Conversationslexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Bd.1, Hg. H. Mendel, A. Reismann, Berlin 1880, S.416.

¹¹ Artikel „Komisch“, in: *Musikalisches Conversationslexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Bd.2, Hg. H. Mendel, A. Reismann, Berlin 1880, S.123 - 124.

Ein instrumentales Stück kann laut Mendel keine komische Situation wiedergeben. Möglich ist es nur in der Oper, oder im Lied , wo das Komische mit den Wörtern erkennbar hingestellt wird. Dann kann die Musik die komische Wirkung des Textes untermalen oder sogar erhöhen.

Soll es heißen, dass das Komische - und somit auch das Groteske - in den Instrumentalen Werken der Romantik gar nicht vorkommt? Oder wird dies nur vom Publikum nicht erkannt? Diesen Fragestellungen wird in den nächsten Kapiteln anhand von Beispielen und Definitionen des Komischen in musikalischen Lexika und musikwissenschaftlichen Quellen nachgegangen.

1.3. Das Komische und das Lächerliche in ästhetischen Lexika

Ignaz Jeitteles verweist in dem *Aesthetischen Lexikon* am Ende des Aufsatzes über das Groteske auf den Vergleich mit dem Begriff des Komischen.¹² Das Komische wird hier als ein ästhetischer Begriff definiert, welcher aus dem griechischstämmigen Wort Komödie abgeleitet wurde und die Idee des Lächerlichen darstellt; „darum nennt man auch die ganze Gattung, welche der kunstmäßigen Darstellung der Lust und des Scherzes gewidmet ist, die komische Gattung“ (Jeitteles 1835, Bd.1: 402).

Der Artikel berichtet weiter, dass sich die komische Gattung aus den dramatischen und epischen Formen auf die Malerei, Mimik und andere Künste erweitert hat. Die Musik wird hier namentlich nicht erwähnt. Es wird an dieser Stelle aber ein Vergleich zum Lächerlichen gezogen.

„Im Ausdruck lächerlich ist eine Bewertung enthalten, ein moralisches Urtheil, im Ausdrucke komisch eine Ergötzung, ein ästhetisches Urtheil. Während das Lächerliche gewisser Weise Narrheit und Verkehrtheit selbst ist, erhebt sich im Komischen der Darstellende über die Verkehrtheiten, Widersprüche und Nichtigkeiten des Lebens, indem er sie in ihrer Eigenthümlichkeit zur Erscheinung bringt und eben dadurch versteckt auf das verletzte Ideal hinzeigt. Das Komische ist daher zu erklären als eine durch Verstand und Phantasie veredelte Darstellung des Lächerlichen in der ihm eigenthümlichen Form des umgekehrten Ideals.“ (Ebd.: 402)

Das Komische wird in das Hoch- oder Feinkomische und das Niedrigkomische geteilt. Zum Hochkomischen gehört das Heroischkomische, hier werden die „kleine oder gar verächtliche Gegenstände ironisch mit Pathos geschildert“. Es ist eine Form des Komischen für die gebildeten Stände. Die Possenspiele, Karikaturen und das Burleske sind wiederum die Gattungen des Niedrig-Komischen. Hier kommt es zu

¹² Vgl. Artikel „Komisch“, in: *Aesthetisches Lexikon*. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste, Bd. 1, Hg. Ignaz Jeitteles, Wien 1835, S. 402-403.

Vgl. SCHÜTZE, Johann Stephan: *Versuch einer Theorie des Komischen*, Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1817, 9-35, 90-123, 223-227.

den „widersinnigsten Verknüpfungen“ verschiedensten Gegensätze, „Verletzungen des Üblichen“ und „seltsamen Zusammenstellungen fremdartiger Dinge“ (Ebd: 403).

Je größer die „Übertretung“ der gesellschaftlichen „Analogien“ und Regeln ist, desto größer ist die Kraft des Komischen. Die Grenze zum Zynismus darf aber nicht überschritten werden, das sittliche Gefühl darf nicht beleidigt werden. Die Grenzen des Schicklichen dürfen nicht überschritten werden, da anstatt von Lustgefühlen Ekel hervorgerufen wird.

Der Unterschied zwischen dem Lächerlichen¹³ und dem Komischen liegt darin, dass die lächerliche Verkehrtheit „absichtslos“ und „unschädlich“ sein muss. Das Lächerliche ist eine bloß belustigende Form und darf nie beleidigend wirken, oder Gefühle von Geringschätzung und Verachtung hervorrufen. Ihre Funktion ist die der „Ergötzung“ und der „Unterhaltung“ und zum Thema soll sie keine Gegenstände haben, die ernsthafte, physische und moralische Folgen haben könnten (Jeitteles 1837, Bd.2: 2-3).

Das Lächerliche entsteht aus dem Kontrast der Gegensätze. Diese Tatsache ist jedoch an sich nicht belustigend - es ist immer die Situation, welche zu einem lächerlichen Ereignis führt. Das Lächerliche ist etwas „Relatives“:

„[...] d.h. etwas unter gegebenen Umständen Stattfindendes; dies ist das unschädlich Verkehrte, das an keinem Orte an sich selbst Gehörige, da angewandt, wo es als Widerspruch sein selbst, und zwar in unmittelbarem, auffallendem und evidentem Maße erscheint, und damit [...] das Behagen einer Harmlosen Lachlust in uns erregt.“(Ebd.: 4)

1. These:

Das Lächerliche ist als Unterhaltung (moralischer Urteil), das Komische als Subjektkritik (ästhetischer Urteil) und das Groteske als Gesellschaftskritik zu definieren.

¹³ Vgl. Artikel „Lächerlich“, in: Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste, Bd. 2, Hg. Ignaz Jeitteles, Wien 1837, S. 2-4.

1.4. Das Komische und das Lächerliche in musikalischen Schriften

Musikalisches Lexikon von Heinrich Christoph Koch wurde in Frankfurt am Main 1802 bei August Hermann dem Jüngeren in zwei Teilen verlegt. Dieses Lexikon definierte erstmals das Vokabular aus der Akustik, Ästhetik, Aufführungspraxis, Gattung, Geschichte, Instrument, Komposition, Musikwissenschaft, Rezeption, Tonsatz und anderer Wissensgebiete. Dieser Lexikon bietet uns eine Antwort auf die Frage: Worin besteht das Komische in den Musikwerken?¹⁴

„Das Komische in der Musik besteht in einer besondern Anwendung der melodischen und harmonischen Kunstausdrücke, wodurch das Gefühl des Lächerlichen erregt wird.“ (Koch 1802: 873)

Das Lachen entsteht in zwei Situationen. Erstens, wenn es zur Wahrnehmung einer Diskrepanz zwischen dem abgebildeten Objekt und den Kunstmitteln, wodurch es abgebildet wird, kommt. Die Diskrepanz kann dabei entweder real oder nur scheinbar sein. Zweitens entsteht das Lachen bei der Übertragung der „Kostümen“ auf die entgegengesetzten Objekte.

Koch berichtet noch, dass das Komische in hoch und niedrig geteilt wird, und verweist auf „eine Abhandlung über das Komische von dem Herrn Dr. Weber“, welche in der Form eines Aufsatzes in der Allgemeinen musikalischen Zeitung im Jahr 1800 herausgegeben wurde.¹⁵

Weber versucht in seinem Aufsatz die Regeln des komischen Tonsatzes zu bestimmen und unterscheidet dabei zwei Arten der komischen Werke: komische Charakteristik und komische Karikatur. Die Vertonung eines dramatischen Inhaltes wird Charakteristik (z.B. Operette) und die des lyrischen und rein instrumentalen Inhaltes Karikatur genannt (Weber 1800: 138).

¹⁴ Artikel „Komisch“, in: *Musikalisches Lexikon* welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, Hg. Heinrich Christoph Koch, Frankfurt am Main, 1802, S. 873-874.

¹⁵ WEBER, D. F. A.: Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken. In: Härtel, Gottfried Christoph; Rochlitz, Friedrich (Hg.), *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 3, Vol.9, 137-143; Vol.10, 157-162, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1800.

Die Operetten von Guglielmi, Piccini, Paesiello, Hiller, Neofe, d'Allyrac u.a. befinden sich in der Stufe des „edleren Komischen, oder des „sittsamen Lächerlichen“ und werden hier daher nicht näher behandelt (Ebd.: 140).

Als ein Beispiel für die komische Karikatur nennt Weber die Kutscherarie *Brillant dans mon emploi* aus der zu den Zeiten sehr bekannten komischen Oper (Singspiel) *Der Hufschmied* (1795) von François-André Philidor. Der Komponist lässt in der Arie den Sänger zuerst ein Thema singen, in dem man über die große Wichtigkeit seiner Person erfährt und solche in der ernsten Oper gewöhnlich in eine bravure Arie übergehen würde. Das geschieht jedoch nicht, und stattdessen berichtet der Mann weiter über die Wichtigkeit seines Amtes und dann „nun hört man ihn den Pferden schnalzen, das Gerassel seiner Kutschenräder, seinen Zuruf an andere Kutscher zum Ausweichen und die ihm mit Angstgeschrey Platz machenden Fußgänger“ (Ebd.: 141). Die Karrikatur wird somit vollgeführt.

Es gibt zwei musikalische Mittel, mit denen die komische Karikatur und die komische Charakteristik erzielt sein können: die musikalische Parodie - die in der Musik immer komisch und nie ernst ist - und die unabsichtliche Stümperei.

Die komische Parodie entsteht durch die Umdrehung eines ernsthaften Gedankens. Als Beispiel beschreibt Koch die Arie *Der Gott, der Herzen bindet* von Johann Adam Hillers Operette *Liebe auf dem Lande* (1768) „wo die altmodischen Opernarien mit langen Passagen und Geleyer mit der aufsteigenden und absteigenden Septime meisterlich ins Lächerliche gezogen werden“ (Ebd.: 143).

Weiters sind die ernsthaften von den komisches Rezitativ so zu unterscheiden, dass in den erstgenannten die Dissonanzen regelmäßig aufgelöst und immer näher an den Hauptton, mit welchem das nachfolgende Singstück beginnt, rücken werden. In solchen Rezitativen gibt es viel mehr „angebrachten“ Schlussfällen als den „vermiedenen“ (Ebd.: 198 ff).

In den komischen Rezitativen soll es dafür weniger „ariose“ Sätze geben, da diese „ihrer Natur nach meistens etwas pathetisches, fayerliches und erhabenes“ haben, und dieses in den komischen Stücken „höchst übel“ ankommt (Ebd.: 159).

Mehrere Beispiele für die musikalische Karikatur findet man im *Universal-Lexicon der Tonkunst* von Gustav Schilling¹⁶. Er berichtet, dass das Wort komisch¹⁷ vom griechischen: *χῶμῳδία* kommt, was als Dorf- oder Spottgesang zu übersetzen ist. Der Gegenstand des Komischen darf nicht die Grenzen der Sittlichkeit überschreiten. Sobald der dargestellte Gegenstand als etwas Unsittliches, Schändliches oder Verbrecherisches erscheint, ist die Grenze des Lächerlichen überschritten worden. (Schilling 1841: 179)

So wie Jeitteles unterscheidet Schilling zwischen dem Hoch- und Niedrigkomischen. Als Formen des Niedrigkomischen werden hier das Burleske, das Spaßhafte und die Karikatur erwähnt, wobei es gerade die Form der Karikatur ist, die in der Musik öfters vorkommt. (Ebd.: 181)



Abbildung 1.3 Wolfsschluchtpuk. Radierung von George Cruikshank zu einer Londoner „Freischütz“-Parodie, 1826.

¹⁶ SCHILLING, Gustav: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* in 6 Bänden und einem Zusatzband. 2. Auflage, Bd. 4, Stuttgart 1840-42.

¹⁷ Artikel „Komisch“, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* in 6 Bänden und einem Zusatzband, Hg. Gustav Schilling, 2. Auflage, Bd. 4, Stuttgart 1840-42, 179-185.

Hier erscheint das Lächerliche so vergrößert, „dass es sich zum Natürlichen wie ein *vollkommen verkehrtes Ideal* verhält.“ Karikatur heißt im ästhetischen Sinne *Überladung*. In der Kunst müssen die Überladungen und Übertreibungen - die Zerrbilder und die Verzerrungen – ein gewisse „ästhetische Tendenz haben“ (Ebd.: 182).

Als musikalische Beispiele für Karikatur nennt er die berühmte Szene der Wolfschlucht aus Webers Oper *Freischütz* (1821), Meyerbeers Teufelschor oder die Rolle des Lords Kokburn aus der komischen Oper *Fra Diavolo* (1830) der heute weniger bekannten französischen Komponisten Daniel-François-Esprit Auber.

Besondere Arten des Komischen sind Naivität und Laune (Humor). Diese zwei Arten des Komischen sind laut Schilling in der Musik sehr selten zu beobachten. Das Naive entsteht „bei der Verdopplung des Komischen in dem Gegensatze zwischen der komischen Darstellung selbst und ihrem doch eigentlich unkomisch scheinenden Urheber.“ Naiv ist z.B.: die Rolle des Leporellos in Mozarts *Don Giovanni*.

Das Launige oder Humoristische entsteht „durch eine kühne Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden.“ Das Ideal wird hier selbst zum „Spiegel des Lächerlichen.“ Das passiert auch in der Oper *Die Macht des Liedes* (1836) von Peter Josef von Lindpaintner. Hier befinden sich zahlreiche „Unregelmäßigkeiten“ und durch diese Heterogenität entsteht die „humoristische Schönheit“. So ist auch Radir's Arie Nr. 1 *Wenn wir volle Becher winken*. Da entsteht der idealisierende Humor, der „wahrhaft tragi-komischer Pathos“, wo sich die Verkehrtheit der Welt in der Idealität spiegelt (Ebd.: 182).

Die wesentliche Fragestellung, welche dieser Artikel behandelt, ist jedoch folgende: Mit welchen Mitteln kann das Komische und alle seine Arten und Modifikationen in der Musik gestaltet werden? Für Schilling ist es ausschließlich der Rhythmus, der in der Musik das Komische darstellen kann; der gesetzmäßige Puls wird durch willkürliche Temposchwankungen bis zur gänzlichen Zerstörung des Rhythmus gestört. (Ebd.: 183)

Als Beispiel für solche Rhythmuszerstörung führt er die erste Leporellos Arie in *Don Giovanni*¹⁸ (1787) von W. A. Mozart an, wo der regelmäßige Rhythmus durch kurze Noten mit Pausen und Sprüngen unterbrochen wird, so dass es komisch wirkt. Mozart verwendet Polyrhythmik auch im Finale des ersten Aktes, wo er drei Tänze in verschiedenen Taktarten gleichzeitig erklingen lässt.

In *Don Giovanni* wird oft der komische Charakter der Musik durch die passende „Tonmalerei“ und „mimische Darstellung“ unterstützt. So was passiert in der Stelle wo Leporello den steinernen Gast mit ta! ta! ta! ankündigt. Auch in den anderen Mozartschen Opern, z.B. in der *Figaros Hochzeit* oder in der *Entführung aus dem Serail*, befinden sich zahlreiche Beispiele für eine solche Tonmalerei. (Ebd.: 184)

Um eine musikalische Karikatur – „den grellsten Gegensatz zum Natürlichen“ - zu erzielen, werden noch härtere Mittel „allem Gefühl gewissermaßen widersprechende“ bei den Kompositionen benutzt - die Synkope und Apokope. Als Beispiel wird hier die Serenade von dem Spanischen Komponisten Vicente Martín y Soler aus seiner Oper *Una cosa rara*¹⁹ genannt. Der Komponist benutzt hier höchst unrhythmische Bewegungen, ungewöhnliche Folgen in den Modulationen und in der Melodie und große Sprünge sogar über den Tonumfang der Sänger und der Instrumentalisten hinaus.

Das Komische als Naive und Launische kann durch den Doppelschlag oder den kürzeren Vorschlag abgerufen werden. Der musikalische Witz wird durch Triolen, indem sich der Tripeltakt mit dem geraden Rhythmus vereint, zum Ausdruck gebracht.

Eine sehr wichtige Anmerkung bringt Schilling am Ende seinen Aufsatzes, und zwar „dass das Urtheil über den komischen Charakter eines Tonstücks stets nur *subjectiv* ist;“ Das Urteil des Subjekts hängt dabei von den räumlichen (bei den

¹⁸ Die richtige bezeichnung lautet: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni) und sie erscheint im Erstdruck unter der Bezeichnung *Dramma giocoso*. Damals war es gebräuchliche Gattungsbezeichnung für die Librettodrucke der komischen Opern. Mozart selbst hat *Don Giovanni* in sein eigenhändiges Werkverzeichnis jedenfalls als *Opera buffa* eingetragen.

¹⁹ Das Libretto zu *Una cosa rara* wurde von dem berühmten Librettisten Lorenzo da Ponte geschrieben und W. A. Mozart hat sogar aus dieser Oper eine bekannte Melodie aus dem Final des 1. Aktes für die 2. Tafelszene in *Don Giovanni* benutzt.

unterschiedlichen Völker werden unterschiedliche Rhythmusformen als lächerlich empfunden) und zeitlichen („Zeit-Geschmack“) Prämissen ab (Ebd.: 185).

„Komisch ist die ästhetische Form des Lächerlichen d.h. eines Gegenstandes, der durch eine witzige u. sinnreiche Darstellung, lächerlich erscheint.“ (Ebd.: 290)

Der Gegenstand wird von dem Komponisten so komisch dargestellt, damit es lächerlich wirkt. Das Lächerliche an sich ist tatsächlich die „Modification des Ungereimten“. Bei den Potpourris von Strauß wird über die „ungereimte Instrumentation“ und über die „Zusammenstellung oft widersinnigsten Tonmalereien“ gelacht. Schilling nennt zahlreichen Beispiele für die Ungereimtheiten: Kuckucksruf und der Wachtelschlag; Schlachtengetümmel und Nachtigallengeflöte; Duette für Fagott und Trommel, für Violine und Trompete; eine Posaunensolo mit Streichquartettbegleitung; ein Unisono für Oboe und Kontrabass.

Die modifizierten Ungereimtheiten findet man zahlreich in den Opernwerken von Hiller, Dittersdorf, Mozart, Meyerbeer, Auber, Donizetti u.a. Schiller nennt hier wieder den Leporello aus *Don Giovanni*, bei dem das Lächerliche in den zahlreichen Narrheiten geäußert wird (Ebd.: 291).

Ein weiterer Aspekt, ob das Lachen bei dem Publikum hervorgerufen wird oder nicht, ist der Moment der Überraschung. Diese kann sanfter oder stärker sein, je nach dem wie der Geschmack und Reflexionsfähigkeit des Rezipienten ist. Ob ein musikalischer Witz das Lachen hervorruft, hängt nicht nur von der Art seiner Darstellung ab, sondern auch von der Situation in welcher er durchgeführt wird.

Der Unterschied zwischen dem Lächerlichen und Komischen kann also folgendermaßen zusammengefasst werden: Das Lächerliche ist ein Teil des Komischen, welches die Funktion des Lachenerregenden hat - „was uns unmittelbar erfreut“. Das Komische ist eine Art des „Witzigen und Sinnreichen“, was ein Wohlgefallen hervorruft, dass „ästhetisch und daher dauernd“ ist. Das Komische liegt in der Kunst über dem Lächerlichen (Ebd.: 292).

Violino I. *Allegro molto.*

Violino II.

Viole.

Flauto I.

Flauto II.

2 Oboi. *Allegro molto.*

2 Fagotti.

2 Corni. in F.

D. ANNA.

D. GIOVANNI.

LEPORELLO.

Bassi. *Allegro molto.*

LEPORELLO.

Not-tee gior-no fa-ti-car per chi nul-la sà gra-dir; pio-va, e ven-to soppor-
 Kre-uz Ruh bei Tag und Nacht, nichts aus mir Ver-gül-len macht, we-nig Geld bey Saar und

Moz. D. G.

Abbildung 1.4 W.A.: Mozart, Don Giovanni, Leporellos Aria *Notte e giorno faticar*

tar, mangiar ma - le, e mal dor - mir, — Vo - glio far il gen - til - so - mo, e non
 Braus — Ey das halt' ein Anderer aus! Kann ja selbst den Her - ren ma - chen, will nicht

vo - glio più ser - vir, e non vo - glio più ser - vir, no, no, no, no, no, non vo - glio più ser - vir,
 l'in - ger Die - ser! nein, will nicht l'in - ger Die - ser! nein, nein, nein, nein! Ich will nicht l'in - ger Die - ser! nein!

Ferdinand Hand reicht in seiner *Ästhetik der Tonkunst*²⁰ die Kapitel „Das Lächerliche und Komische“ zum Schluss des zweiten Bandes ein. Er stellt das Komische dem Tragischen gegenüber und ist davon überzeugt, dass das Komische durch reine Instrumentalmusik selbst nicht darstellbar ist. Die fröhliche Musik unterstützt nur mit Intervallen und Figuren die komische Deutung, die schon vorher mit Worten und der Situation dargestellt wurde (Hand 1839: 394).

Für das Lächerlichkomische besitzt die Musik dafür mehr Mitteln, wie z.B.: Extreme in den Tonreihen (plötzliches Springen der Töne aus der Höhe in die Tiefe), Personifizierung nachgeahmter Tonfiguren (in Haydns Streichquartetten), plötzliche Übergänge, Verschiebung des Accents oder Nachahmung einer fremden Kunstsphäre in Tonmalerei (z.B. Hahnkrähen, Spinnradschnurren) (Ebd.: 395).

Das komische in der Musik wird fast nie satyrisch, es steigt nur bis zum Spaß oder bis zum Scherz. Das Scherzhafte mit dem Komischen ergeben Parodie (ein ernster Gegenstand in komischer Darstellung) und Travestie (ein niedriger Gegenstand in erhabener Darstellung), wobei das Zweite nur in Verbindung mit dem Text in der Musik zu finden ist. Wenn sich das Komische mit dem Rührenden vereint, entsteht das Humoristische. Der zielgerichtete Humor wird in der Musik in Form des *Scherzos* dargestellt (z.B. bei L. van Beethoven). Wenn es aber nur um eine Abbildung abwechselnden Stimmungen und Launen geht, benutzen die Komponisten die Form des *Capriccios*²¹ (Ebd.: 396).

²⁰ HAND, Ferdinand, 1839 (1837-1841): *Ästhetik der Tonkunst*. In: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Bd. 1, Halle: C. A. Schwetschke und Sohn, 593-596.

²¹ Das Wort *Capriccio* bedeutet auf Italienisch Laune, Grille. Etymologisch kann es als Verrücktheit (*capo* - Kopf; *riccio* - kraus) oder als Sprunghaftigkeit der Ziege (*capra*) gedeutet werden. Und gerade dieser Terminus wird in den bildenden Künsten oft als die Bezeichnung für groteske Werke verwendet.

Vgl. FUß, Peter, 2011: *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau Verlag, 11.

2. Theoretische Grundlage

2.1. *Wesensbestimmung des Grotesken*

Eine der ersten historisch-systematischen Begriffsbestimmungen des Grotesken im 16. bis 20. Jahrhundert bietet Wolfgang Kayser²². Er beschreibt das Phänomen des Grotesken in der Malerei und Dichtung und bemüht sich anhand der historischen Entwicklungsstufen um eine allgemeingültige „Wesensbestimmung des Grotesken“. Er erstellt eine Typologie und sucht das „Gemeinsame“, was aber einer „Wandlung“ untergezogen ist (Kayser 1960: 133).

Kayser vermittelt dem Leser einen Einblick in die „zeitlose Struktur des Grotesken“, wobei er sich sowohl auf die Erkenntnisse der Strukturanalyse als auch auf seinen eigenen Geschmack verlässt. Er beginnt seine Abhandlung mit Beispielen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. In diesen Zeiten wurden in den unterirdischen Gängen der Titus-Thermen, so genannten „Grotten“, die antiken Wandmalereien entdeckt. Diese tiermenschlichen Fabelwesen und krausen Arabesken wurden von Raffael und seinen Schülern Giovanni da Udine und Perino del Vaga als Dekorationsmuster übernommen und haben unter der Name „Groteske“ in der Renaissancemalerei eine große Beliebtheit gewonnen. Zuerst heiter und beschwingt, verwandeln sich die Tier- und Blattornamente nach dem katastrophalen „Sacco di Roma“ in wirre Labyrinth. Somit kommt das Grottenhafte, das Unterirdische dieser chaotischen Welt zum Durchbruch.

Kayser beschreibt die Charakteristika des Phänomens in einzelnen historischen Epochen: Das Groteske entwickelt sich zuerst bei den Malern wie Bosch oder Breughel aus dem Dekorativen ins „Lächerlich-Entsetzlich-Grauensvolle“; dann kommt die Commedia dell'arte und bringt die Welt des Arlecchinos, der Columbina und des Dottores mit sich; in der Romantik wird das Groteske zum „exzentrischen Bewegungsstil“ bei E. Th. A. Hoffman oder zum skurrilen Welt bei Jean Paul; bei Keller und Busch wird das Humoristische und Satirische in den Vordergrund gestellt und zum Abschluss werden die Werke des „mysteriösen“ Symbolismus zwischen

²² KAYSER, Wolfgang, 1960: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

den Jahren 1910 und 1920 behandelt. Die Romane Kafkas setzt Kayser in Beziehung zu den „Klassikern des Grauens“ – E. Th. A. Hoffmann und E. A. Poe.

Zum Schluss formuliert Kayser in seiner Forschung vier Merkmale der grotesken Struktur (Ebd.: 136 ff.)²³:

1. „das Groteske ist die entfremdete Welt“
2. „das Groteske ist die Gestaltung des „Es“
3. „die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden“
4. „die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören“

Die „entfremdete Welt“ entsteht dann, wenn plötzlich die vertrauten Kategorien der Weltordnung versagen. Das was uns vorher heimisch war, ändert sich plötzlich und überraschend und wirkt fremd und unheimlich. Der Mensch will nicht mehr in so einer Welt leben, und deswegen geht es laut Kayser „beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst.“ Die Entfremdung entsteht erstens durch die Zuordnung der lebendigen Eigenschaften den unlebendigen Gegenständen (Marionetten, Puppen, Automaten usw.) und zweitens durch den Verlust des Lebens bei den Menschenwesen (Gesichter werden zu Masken, Larven usw.). (Ebd.: 136-137)

Kayser stellt auch die Frage nach dem Ursprung der Entfremdung, kann diese aber nicht beantworten, denn: „Sobald wir die Mächte benennen und ihnen eine Stelle in der kosmischen Ordnung anweisen könnten, verlöre das Groteske an seinem Wesen.“ Er benutzt deswegen für das Groteske die Bezeichnung des „spukhaften“ Es²⁴ (Ebd.: 137)

²³ Vgl. CELESTINI, Federico, 2006: Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914). München: Franz Steiner Verlag, 10ff.

²⁴ Das „spukhafte“ Es wurde von Ammann als die dritte Bedeutung des Impersonale - neben der „psychologischen“ (es freut mich) und „kosmischen“ (es regnet) - bestimmt.

Vgl. AMMANN, H.: Zum Deutschen Impersonale. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Husserl-Festschrift, 1929.

„Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd.“ Das Groteske erscheint zwar als absurd aber ist nicht absurd. Der Unterschied zum Absurden lässt sich laut Kayser so erklären: Während es im Grotesken um eine Zerstörung der bestehenden „physischen Weltorientierung“ geht, steht das Absurde in Form der vereinzelt „Taten“ mit dem Zerschneiden der „moralischen Weltordnung“ im Zusammenhang (der Vater tötet sein Kind; der Sohn erschlägt seine Mutter). Nicht nur das Groteske aber auch das Tragische erscheint als absurd. Und wie soll dann das Tragische von dem Grotesken unterschieden werden? In dem das Tragische einen Ausweg aus der sinnlosen Situation bietet, zeigt das Groteske den absurden Zustand, ohne eine Lösungsmöglichkeit (Ebd.: 138).

Kayser unterscheidet auch zwei Arten des Grotesken: das Phantastische, Träumerische und das radikal Satirische. An dieser Stelle wird die Legitimität des Lachens im Grotesken nachgefragt. Nach der Definition von Kayser erregt das Groteske das Lachen auch dann, wenn es nicht lächerlich erscheint. Man fragt sich dabei: Ist das ein Lachen, das den Ausweg aus der unlöslichen Situation bietet? Und da liegt gerade die Aufgabe des Künstlers, das groteske Kunstwerk so zu gestalten, damit es das Dunkle, das Entfremdete, das Unheimliche sichtbar macht, aber zugleich auch eine Art der Befreiung darstellt (Ebd.: 139).

Laut Kayser gibt es in der menschlichen Geschichtsschreibung drei Epochen, wann es zur Auftretung der grotesken Kunstwerke gekommen ist: im 16. Jahrhundert, im Sturm und Drang mit der Romantik und in der Moderne. In allen diesen Epochen ist es zum Versagen der Kategorien der bestehenden Weltordnung gekommen und die Widersprüche wurden hier in der Form des Grotesken „gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens“ aufgehoben (Ebd.: 140).

An dieser Stelle tauchen einige Fragestellungen auf: Was ist eigentlich das „Es“? Wer bewirkt die „entfremdete Welt“? Sind diese im Sinne der psychoanalytischen Terminologie zu verstehen? Wie werden die Abgrenzungen zwischen dem Magischen, Dämonischen, Absurden, Phantastischen, Satanistischen, Exzentrischen und Grotesken bestimmt?

Federico Celestini²⁵ setzt da seine Kritik ein: Kayser definiert die Gemeinsamkeiten der grotesken Bildern und Dichtungen „nicht auf der Ebene der Erscheinungsformen und Motive, sonder auf jener ihrer Deutungen.“ Besonders problematisch erweist sich die Verschiebung ins Ästhetische. Die historischen Verschiedenartigkeiten werden zugunsten einer überzeitlichen Struktur aufgehoben und somit entsteht ein sehr abstraktes Konzept, eine Untersuchung zur „Geschichte eines Namens“ (Celestini 2006: 11).

Eine weitere Kritik übt in seiner Rezension des Kayserschen Buches Jost Hermand²⁶ aus. Er zeigt die mangelhafte Abgrenzung des Begriffes und auch die unvollständige Argumentation im Bezug auf den Begriff des „dritten Impersonale“. Er versucht den Begriff des Grotesken nicht nur rein ästhetisch zu fassen, sondern ihn anhand der gesellschaftlichen Prozesse zu erklären. Seine These lautet: Die groteske Deformation hängt mit den verdrängten Lebenstrieben zusammen. Sie kommt dann zum Durchbruch, „wenn sich soziologisch eine neue Schicht durchsetzen will, der noch zu viele Verdrängungskomplexe anhaften, wodurch sich die revolutionäre Gesinnung zwangsläufig ins Groteske verzerrt“ (Hermand 1960: 308).

2. These:

Die ästhetische Kategorie des Grotesken widerspiegelt die gesellschaftliche Widersprüchlichkeit zwischen der bestehenden Ordnung und der neuen Schicht, die sich revolutionär zu etablieren versucht.

²⁵ CELESTINI, Federico, 2006: Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914). München: Franz Steiner Verlag.

²⁶ Vgl. HERMAND, Jost: Wolfgang Kayser, Das Groteske. Book review. Monatshefte, Vol. 52, No. 6, University of Wisconsin Press, 305-308.

2.2. Grotteske als Seismograph der Unstabilität

Mit den „Wesensbestimmungen“ wurde in die Grotteske-Forschung von Wolfgang Kayser ein tiefenpsychologischer Ansatz eingeführt. Diesen haben mehrere Autoren wie z.B. Lee Byron Jennings oder Christian Thomsen weiterentwickelt.²⁷

Im Vergleich zu Kayser, der erst am Ende seines Buches eine Begriffsbestimmung des Grottesken zu geben versucht, bemüht sich Jennings gleich am Anfang seines Artikels *The Ludicrous Demon* um eine brauchbare Definition dieses Phänomens. Seine Definitionen sind zwar konkreter als die von Kayser, allerdings sehr abstrakt. Das Grotteske ist für ihn: „human form but devoid of real humanity“, „a combination of fearsome and ludicrous qualities“, „the demonic made trivial“ (Jennings 1963: 9ff. zit. nach Hermand 1965: 303).

Jennings behandelt hier eine zeitlich beschränkte Genre – die „nachromantische“ Prosa, aber er betreibt keine „Biedermeier-Forschung“. Ihn interessieren keine altertümlichen Stilphänomene - wie die der Reformation, des Barocks, des Rokokos oder der Empfindsamkeit - sondern sein Interesse richtet sich an die Romantik-Tradition. Um diese Romantik-Theorie zu beweisen, erweitert er das Grotteske um Satirische, Bizarre, Kuriose, Seltsame oder Dämonische. Seine These ist, dass diese Formen vor allem in den Übergangszeiten auftreten und die gesellschaftliche Verwirrung, die für solche Epochen charakteristisch sei, widerspiegeln. Nach der Romantik kommt laut Jennings eine ruhige Phase des „poetischen Realismus“ und bringt einen Abbau des Grottesken mit sich.

3. These:

Das Grotteske kann als ein untrüglicher Seismograph für alle unstabilen Epochen - wie die des Manierismus des 16. Jahrhunderts, der Romantik oder des frühen 20. Jahrhunderts - verstanden werden.²⁸

²⁷ Vgl.: JENNINGS, Lee B., 1963: *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grottesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles.

THOMSEN, Christian W., 1977: *Das grotteske und die englische Literatur*. Darmstadt.

²⁸ Vgl. HERMAND, Jost, 1965: Lee B. Jennings, *The Ludicrous Demon*. Book review. *Monatshefte*, Vol. 57, No. 6, University of Wisconsin Press, 303-305.

2.3. Karnevalisierung und Lachkultur

Eine weitere Kritik auf die Kaysersche Theorie übt der russische Strukturalist und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin aus. Er gliedert in seinem Werk *Literatur und Karneval* ²⁹ die mittelalterliche Kultur in eine offizielle (*hoch, erlaubt, heilig*) und eine Volkskultur (*niedrig, verboten, profan*). Er zieht diese Differenzierung hauptsächlich auf der Ebene der verschiedenen Sprachgebräuchen durch (offizielle klassische Ciceronische Latein vs. mittelalterliche umgangssprachliche Latein oder regionale Volkssprachen in Renaissance) und sieht zugleich deren großen Einfluss auf das menschliche Denken und besonders auf die künstlerische Gestaltenbildung (Bachtin 1985: 14ff).

„Sprachen sind Weltanschauungen, überdies nicht abstrakte, sondern konkrete soziale Weltanschauungen: von einem System von Bewertungen durchwirkt, untrennbar von der Lebenspraxis und vom Klassenkampf.“ (Ebd.: 13)

Die Koexistenz mehrerer Sprachen (Bewertungssystemen) hat in der Renaissance laut Bachtin ermöglicht, dass das Empfinden für „die Grenzen der Zeiten, der Kulturen und der Sozialgruppen“ gebildet wurden. Der sprachliche Dogmatismus wurde aufgelöst und somit auch der der Weltanschauungen (Ebd.: 14).

Auf der theoretischen Ebene wird die Entwicklung des Grotesken im 20. Jahrhundert in zwei Leitfäden nachvollzogen: der modernistischen und der realistischen. Die modernistische Groteske wurde durch den Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser in seinem Buch *Das Groteske in Malerei und Dichtung* als „das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche“ charakterisiert, wobei sich Bachtin auf eine ältere, von Mittelalter und Renaissance ausgehende Tradition der „von der volkstümlichen Lachkultur geborenen Groteske“ stützt. Die letztgenannte geht vom karnevalistischen Weltempfinden aus, sie befreit von der Furcht (dem Verbot, dem Vergangenen, der Macht) und schafft dadurch die Freiheit (Ebd.: 26)

Durch das Lachen wird die beschränkte Ernsthaftigkeit aufgelöst und das Bewusstsein und die Gedanken werden so für neue Möglichkeiten geöffnet. Bachtin

²⁹ BACHTIN, Michail M., 1985: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M – Berlin – Wien: Verlag Ullstein GmbH.

bezeichnet diesen Vorgang als das Phänomen der „Karnevalisierung“. Bis in die Neuzeit hatte die Groteske das Ernsthafte zum Thema. Das hat sich aber mit dem Einstieg der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Tabuisierungen geändert. Nur „das rein satirische Lachen [...] ernsthaft und belehrend“ und „das unterhaltende Lachen [...] das gedankenlos und harmlos war“ wurden erlaubt, wobei das Ernsthafte ernst bleiben sollte³⁰ (Ebd.: 30).

Die modernistische Groteske beruht auf der Tradition der romantischen Groteske und wird von den Surrealisten und Expressionisten benutzt, mit den Einflüssen der existentialistischen Strömungen. Bei der realistischen Groteske wird dagegen die Auswirkung der Volkskultur und des Realismus nachvollziehbar. Sie ist in der Literatur bei Thomas Mann, Bertold Brecht und Pablo Neruda zu finden. Kayser baut jedoch seine Theorie nur auf der Grundlage der modernistischen Groteske auf - ausgehend von der romantischen Tradition und beachtet die früheren grotesken Formen der Antike, des Mittelalters oder der Renaissance nicht beachtend (Ebd.: 24ff)

„Die wirkliche Natur des Grotesken, die von der volkstümlichen Lachkultur und vom karnevalistischen Weltempfinden nicht zu trennen ist, bleibt deshalb unverstanden. In der romantischen Groteske ist diese Natur abgeschwächt und weitgehend umgedeutet.“ (Ebd.: 25)

Und gerade daran wird ein Wandel der Groteske und der Lachkultur sichtbar. Die vorromantische karnevalistische Groteske, die befreiende und fröhliche wird in der Romantik als etwas Unheimliches und Verfremdetes empfunden. Die volkstümliche Form der Groteske wird durch die eigentümlichen subjektiven Formen der Romantik ersetzt, aber die Funktion des Phänomens bleibt jedoch gleich:

4. These

„In der Wirklichkeit eröffnet die Groteske, einschließlich der Romantischen, die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, eines anderen Lebens. Sie führt über die Grenzen der scheinbaren Einzigartigkeit,

³⁰ Bachtin weist hier auf die Theorie des "vernichtenden Humors" von Jean Paul und auf die "Nachtwächter" von Bonaventura wo das Lachen im Sinne Romantischer Groteske vorkommt.

Unabdingbarkeit und Unerschütterlichkeit der bestehenden Welt hinaus.“
(Ebd.: 26)

In den modernen Gesellschaften wird das Lachen in den offiziellen Bereichen - in Sicherheitswesen, in der Administration, im Wirtschaftsbereich, im Kulturbetrieb usw. – nicht gern gesehen, es wird vermieden. Das Lachen gilt als subversiv oder sogar als staaterschütternd. Henri Bergson beschreibt die Rolle des Komischen in der neuzeitlichen Gesellschaft in seinem Essay *Das Lachen*³¹ von 1899:

„Irgend etwas Angriffiges muss in der Ursache der Komik stecken, gewissermaßen der Ansatz zu einem Attentat auf das soziale Leben, wie anders ließe sich erklären, dass die Gesellschaft mit einer Geste antwortet, die mir ganz nach einer Abwehrreaktion aussieht.“ (Bergson 1988: 16)

Bergson schreibt dem Lachen eine soziale Funktion zu, es ist ein Gruppenphänomen und hat eine soziale Bedeutung:

„Die menschliche Komik verkörpert eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit, die nach einer unmittelbaren Korrektur verlangt. Und diese Korrektur wird durch das Lachen besorgt.“ (Ebd.: 62)

Für Bachtin symbolisiert die Groteske einen Erneuerungsprozess, hier stirbt die alte Welt und die neue wird geboren. Das Verfahren ist nicht abstrakt, sondern „materiell-leiblich“. Der Mensch nimmt an dem Karneval teil, er spielt und erlebt den Wechsel von der Tod und der Erneuerung selbst mit. (Ebd.: 27)

Die Groteske in der Moderne wird dagegen durch Kayser als „die Gestaltung des Es“ beschrieben. Bachtin glaubt, dass Kayser das „Es“ im existentialistischen Sinne versteht, als eine Macht (etwas Unmenschliches, etwas Entfremdetes) über den Einzelnen, die seine Leben und Handlungen beeinflusst. Bachtin kritisiert diese Sichtweise, da für ihn gerade das Groteske durch das Lachen die Menschen „von allen jenen Formen der unmenschliche Notwendigkeit“ befreien sollte. (Bachtin 1985: 28)

³¹ BERGSON, Henri, 1988: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main: Luchterhand.

Durch diesen Prozess wird die Erweiterung des Gedankenhorizonts der Menschheit möglich und die Bachtins Theorie wird somit zu einer Entwicklungstheorie:

5. These:

„Das Moment des Lachens, das karnevalische Weltempfinden, die der Groteske zugrunde liegen, zerstören die beschränkte Ernsthaftigkeit sowie jeglichen Anspruch auf eine zeitlose Bedeutung und Unabänderlichkeit der Vorstellungen von der Notwendigkeit. Sie befreien das menschliche Bewusstsein, den Gedanken und die Einbildungskraft des Menschen für neue Möglichkeiten.“ (Ebd.: 28)

Für Bachtin sind die wichtigsten Grundzüge der Lachkultur (Ebd.: 32ff):

1. Der universelle Charakter des mittelalterlichen Lachens
2. Die Freiheit
3. Die Verbindung mit der nichtoffiziellen Wahrheit des Volkes

Der universelle Charakter des Lachens zeigt sich in dem Aufbau einer Gegenwelt zur offiziellen Kultur - einer „Welt des Komischen“. Charakteristisch waren für die Lachkultur des Mittelalters die komische Gattungen der Parodie, der Mysterienspielen, des Tierepos, der Fabliaux o.a., die sich gegenüber der tragischen offiziellen kirchlichen Formen gestellt haben. Sie beschäftigten sich mit den leiblichen Themen des Volkes - mit den Momenten „seines nie aussetzenden Wachstums und seiner Erneuerung“ (Ebd.: 32f).

Die Freiheit des Lachens fällt mit der Legalität der Narrenspiele, Festtage der Dummköpfe, Festtag des Esels, des Karnevals und anderen Lach-Feiertagen zusammen. Das Lachen war im Mittelalter zwar inoffiziell, aber an den obengenannten Tagen legalisiert. Im Lachen wurde im Mittelalter besonders stark der „Sieg über die Furcht empfunden“ (Ebd.: 33f). Es war eine moralische Furcht, die die Menschen erdrückte und indem es durch das Lachen beseitigt wurde. Es hat das menschliche Bewusstsein erleichtert und der Mensch hat eine neue Welt mit den neuen Möglichkeiten entdecken können. Die Ausformung solches Bewusstseins, das eine inoffizielle Wahrheit über die Welt bei den Festtagen geschaffen hat, hat laut Bachtin das neue Selbstbewusstsein der Renaissance vorbereitet. (Ebd.: 35)

An dieser Stelle ist es wichtig nochmals anzumerken, dass das mittelalterliche Lachen als ein soziales Phänomen anzusehen ist. Es drückt das Empfinden des ganzen Volkes aus. Es stellt sich gegenüber der irdischen Macht, entkräftet sie, befreit und öffnet die Welt auf eine neue Weise. Der Träger der neuen Wahrheit ist bei Bachtin der mittelalterliche Narr. Das Volk nimmt also an zwei Leben teil: am offiziellen - da herrschte der Weltaspekt der Frömmigkeit und der Ernsthaftigkeit - und am Karnevalleben mit dem festtäglichen Lachen. (Ebd.: 36ff)

In der Renaissance wird der Höhepunkt der Lachkultur erlebt, die Volkskultur drängt in die hohen literarischen Formen wie Epos und Mysterienspielen und das Lachen wird „zur Form des neuen geschichtlichen Bewusstsein, das frei und kritisch ist.“ Im 17. Jahrhundert verliert es aber diese Beziehung zur Weltanschauung, bezieht sich nur auf das Gebiet des Privaten und somit startet der „Prozess der Degradation des Lachens.“ In der Ästhetik der Klassizismus herrscht im offiziellen Leben nun mehr die Ordnung und Ernsthaftigkeit. Die Tradition des Grotesken zieht sich in die Volksbühnen zurück und lebt in den niedrigen Gattungen wie Komödie, Satire und Fabel. Sie bekommt einen oppositionellen Charakter. (Ebd.: 42ff)

Ein weiteres Phänomen, das laut Bachtin einem Deutungswandel unterzogen ist, ist die Wahrnehmung des Todes. Bis in die Romantik galt der Tod als ein Akt der Erneuerung des Lebens. Er war im ständigen Wechsel zum Geburt, die alte Welt war im ständigen Konflikt mit der neuen. (Ebd.: 29)

Der Tod wurde im Mittelalter und Renaissance auch als was Komisches empfunden, es wurde ausgelacht. Diese Wahrnehmungsart verschwindet jedoch im 19. Jahrhundert und die Gestalten des Todes werden ausschließlich als etwas Ernstes empfunden. Bachtin sieht da ein Problem der Gültigkeit der Kayserschen Theorie, da sie nur einen bestimmten Teil des Phänomens beschreibt - nur die Erscheinungsformen ab der Romantik - und somit lässt sich nicht auf die anderen Epochen anzuwenden.

„Die wirkliche Tiefe, Vieldeutigkeit und Kraft einzelner grotesker Motive lässt sich nur aus der Einheit der Volkskultur und des karnevalistischen Weltempfindens heraus.“ (Ebd.: 31)

2.4. Systematische Poetik des Tragikomischen

In der *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* von Karl Guthke, befindet sich ein neuer Ansatz der Beschreibung des historischen Wandels des komischen Phänomens. Guthke befasst sich primär mit der Frage, warum es in der deutschen Literatur so wenig Lustspiele gibt. Das Tragikomische ist für ihn die am meist geeignete Form in der Literatur, mit der unbewusst erlebten Widersprüche des menschlichen Erlebens ausgedrückt sein können. Er kämpft auch mit einer reinen, objektiven, historisch gemäßen Definition des Tragischen und des Komischen. Er erfasst das Tragikomische als „episodesk“, als „das Desorientierende“, das alles Gesicherte in Frage zieht usw. aber er schafft es damit nur gegen das Groteske, Melodramatische oder Satirische abzugrenzen.

Die Faszination des Grotesken liegt eben gerade in den Zusammenhang zwischen dem Lächerlichen und dem Grauerregendem. Die Erwartungen werden hier enttäuscht und die Furcht wechselt mit der Erheiterung ständig ab.

Da ergeben sich einige Fragen: Treten gewisse Phänomene nur zu bestimmten Zeiten auf? Oder sind sie überhistorisch? Gibt es überhaupt eine Formgeschichte? Wie Hermand³² richtig bemerkt hat, das Problem der Eingrenzung der einzelnen Formen kommt immer dann vor, wenn diese a priori bestimmt versucht werden.

Im Gegensatz zu Kayser versucht Guthke keine Typologie des Tragikomischen zu schaffen, sondern fasst die zahlreichen Gestalten des tragikomischen „zu einer systematischen Poetik“ zusammen (Hermand 1963: 387f).

Eine abstrakte Gleichschaltung solchen ständig wandelnden Phänomene, wie die des Tragikomischen, des Grotesken, des Komischen, erweist sich daher als unmöglich. Statt dem „baugeschichtlichen Nacheinander“ sollen solche Erscheinungsformen „im epochengeschichtlichen Nebeneinander“ erfasst werden (Hermand 1963: 388).

³² Vgl. HERMAND, Jost, 1963: Karl Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Book Review. Monatshefte, Vol. 55, No. 7 (Dec., 1963), University of Wisconsin Press, 385-388.

Eine Antwort auf die Frage der Zeitmäßigkeit der Phänomene bietet der französische Poststrukturalist³³ Jean-François Lyotard in seiner Essay *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments*:

„Es gibt nicht nur eine einzige Zeit; eine Gesellschaft (oder der Einzelne) ist nie zeitgleich mit sich selbst, und ein gesellschaftlicher Bereich, eine Institution wie die Kunst noch weniger, ja nicht einmal – wenn dies heute überhaupt noch zutrifft – ein Teil der Institution wie die Skulptur oder der Form. Überall handelt es sich lediglich um Parachronismen, nebeneinander bestehenden Zeiten.“ (Lyotard 1979: 61f)

³³ LYOTARD, Jean-François, 1979: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments. In: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments. Berlin: Merve Verlag, 1986.

2.5. Das Groteske und das Absurde

Carl Pietzckers, deutscher Philologe und Literaturwissenschaftler bemüht sich den Begriff des Grotesken³⁴ so einzugrenzen, damit „er sich als Instrument der Literaturwissenschaft verwenden lässt.“ Als Grundlage verwendet er die Kaysersche Theorie, aber die Begriffsbestimmung leitet er nicht historisch – wie Kayser – sondern systematisch ab.³⁵

Er beschreibt das Groteske als „Struktur eines Bewusstseinsaktes“ – konkret der „Weltbegegnung“. Es ist nicht nur „bloße Nebeneinander des Heterogenen“, das Groteske ist „eine bestimmte Erwartung“. Zuerst muss eine bestimmte Weise, wie die Welt oder der Mensch sein sollen, erwartet, somit diese Erwartung in dem Akt der Begegnung scheitern kann. Dann die „Weltorientierung versagt“ und uns vorher bekannte und vertraute Welt wird „unheimlich“ (Pietzcker 1971: 199).

„Das groteske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne dass eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht. Ein Werk wirkt grotesk, wenn es diese Struktur der Erwartung und Enttäuschung im Leser weckt.“ (Ebd.: 199)

Damit ein Werk grotesk *wirken* kann, muss der oben genannte Bewusstseinsakt bei dem Rezipienten (Leser, Zuhörer usw.) ausgelöst werden.³⁶ Mechanismus verläuft folgendermaßen: ein Element des Werkes löst bei dem Leser eine Vorstellung auf, die eine bestimmte Erwartung evoziert - somit wird der Erwartungshorizont definiert; dieser wird dann von den anderen enttäuscht; die Kategorien der Weltordnung versagen und die Konstellation wirkt grotesk. Der Erwartungshorizont darf jedoch nicht völlig zerstört werden, da die groteske Wirkung durch die Spannung zwischen der Zerstörung und der Erhaltung des Erwartungshorizonts erzielt wird. Die Form des grotesken Werkes soll „nie ganz, aber immer etwas

³⁴ Vgl. PIETZCKER, Carl, 1971: Das Groteske. In: Brinkmann, Richard; Kuhn, Hugo (Hg.), Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft 45, Stuttgart: Niemeyer, 197-211.

³⁵ Ebd. 198: „Wir sind uns bewußt, daß wir durch diesen Ausgangspunkt von den Ergebnissen Kaysers abhängig bleiben; wir wollen sie lediglich weiterentwickeln, ergänzen und korrigieren.“

³⁶ Ebd. 200: Pietzcker unterscheidet zwischen den Begriffen „eine Groteske“ – „ein Werk ist grotesk“, als ein historisches Urteil und „das Grotesk“ – „ein Werk wirkt grotesk“, als eine Bewusstseinsakt.

zerstört sein“, sie muss „Form in geformten Zustand ihrer Auflösung sein“ (Ebd.: 200ff).

Laut Pietzcker spielen bei der Analyse des Grotesken folgende drei Momente eine wichtige Rolle:

1. Der Erwartungshorizont und seine Bedeutung für das Subjekt.
2. Was sich der Erwartung widersetzt.
3. Das Bewusstsein des Lesers bzw. des Autors, wo die Groteske als Struktur entsteht (hier wird die Erwartung und das sich ihr Widersetzende in einen Zusammenhang gebracht)

Und woher und wie wird der Erwartungshorizont definiert? Um eine Erwartung konstruieren zu können, muss es gewisse Kategorien geben, die genug stabil sind, damit sie per se angewendet sein können. Diese „gewohnten Kategorien“, wie sie Pietzcker nennt, sind als „das Normale, Gewohnte“, zu charakterisieren. Es sind die gesellschaftlichen Normen, die den „Normalbereich“ definieren. Der „übliche Erwartungshorizont“ wird also von der Gesellschaft definiert, und die Diskrepanz zwischen diesem bestehendem „Normalen“ und dem „Ungewohnten“ schafft die groteske Struktur³⁷ (Ebd.: 205).

Die Funktion des Grotesken ist also die Gesellschaftskritik; weil die Vorstellungen und Verhaltensweisen der Einzelnen, welche der Kritik ausgestellt sind, „bereits als sozial eingeordnet erscheinen“. Die Bedeutung des Grotesken bezieht sich damit auf ein bestimmtes gesellschaftliches Normsystem und ist so lange wirksam, bis dieses besteht, deswegen sind einige frühere Grotesken auch noch später wirksam. (Ebd. 206)

Das Groteske kann den Sinn mit dem absoluten Anspruch oder das, was sich ihm widersetzt, oder beide zugleich relativieren und transzendieren und „das Bewusstsein dadurch von ihnen befreien.“ Damit hat das Groteske für Pietzcker die gleiche Funktion wie für Bachtin. Es bietet aber keine neue Orientierung an. (Ebd.: 207)

³⁷ „Der gesicherte Normalbereich, zu dem die phantastische Welt in Spannung steht, ist geradezu konstitutiv für das Groteske.“

Vgl. CRAMER, Thomas, 1966: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München: W. Fink, 21.

6. These:

Das Groteske kann als entscheidendes Mittel zur Selbsterkenntnis der Gesellschaft betrachtet werden, da sie darauf zielt, gesellschaftliche Wirklichkeit sichtbar zu machen, und sich kritisch gegenüber sie zu stellen.³⁸ (Ebd.: 208)

Das Groteske in den Künsten ist also kein „Stilzustand“, es ist eine Intention, ein Akt, eine Beurteilung, „ein Vorhandensein von in Wirklichkeit nicht Vorhandenem sein“, „die intendierte Wirkung eines Stils, den wir nur von seiner Intention her verstehen können“ (Ebd. 202).

Eine weitere Abgrenzung des Grotesken zieht Pietzcker zum Absurden. Das Absurde definiert er als das, „was sich einer Erwartung verweigert [...] es resultiert aus der Opposition zwischen der enttäuschten Erwartung eines allgemeinen Sinnes und etwas, das Subjekt für wirklich oder gar für die Wirklichkeit selbst hält.“ Das Absurde ist das, „was einem Bewusstsein als Sinnloses erscheint“. Im Grotesken wird aber dagegen „die Erwartung sinnvoller Einordnung von etwas, das sich ihr widersetzt, enttäuscht.“ Die Struktur des Grotesken versteht man dann als „ein Medium mit dessen Hilfe das Absurde dargestellt werden kann“. Das Absurde ist ein „Bewusstseinsinhalt“, und das groteske Werk ein „Bewusstseinsvorgang“, wo etwas erfahren wird. Es ist „ein Mittel zur Erfahrung“, z.B. des Absurden (Ebd. 204).

7. These:

„Das Absurde behauptet die Sinnlosigkeit, das Groteske greift bestimmten Sinn an. Das Absurde versteht sich als metaphysisch, das Groteske als irdisch.“ (Ebd.: 207)

Genauso gehören zum Grotesken auch das Lachen und das Grauen. Im Lachen befreit sich das Ich von dem durch die Erwartung angegebenen Sinn. Die Befreiung wäre im Absurden nicht möglich. Es ist ein Lachen aus Freude an der Vernichtung verhasster Vorstellungen, es greift die Autorität an und ist deswegen anarchistisch. Da das Autoritäre im Grotesken angegriffen wird, ist es nicht nur mit dem befreienden Lachen, sondern auch mit dem Grauen verbunden. Die Zerstörung der

³⁸ Vgl. HASELHAUS, Clemens, 1962: Deutsche Lyrik der Moderne. Düsseldorf: August Bagel, 287.

Kategorien der Weltordnung – „ein Angriff des Ich auf Über-Ich-Anteile“ – erweckt die Furcht vor der Strafe. Durch das Lachen wird eine Distanz zum Angst geschaffen, es wirkt als ein „Selbstschutz.“ (Ebd. 208f)

Da besteht auch der Hauptunterschied zum Komischen und Tragischen. Diese sind im Vergleich zum Grotesken affirmativ. Das Komische löst den komischen Widerspruch und führt den Rezipienten zurück zum „selbstverständlichen Weltorientierung“ zurück. Das Groteske greift dieses aber an und bringt das Grauen mit sich. Das Tragische versöhnt die Widersprüche und „zeigt einen neuen Sinn oder stellt den alten wider her.“ Im Grotesken bleibt aber der immanente Widerspruch bestehen. (Ebd. 209f)

„Wie das Tragische, lässt das Groteske den Rezipienten sich in das Dargestellte einfühlen und distanziert ihn dennoch davon wie das Komische, so dass er ernsthaft betroffen und distanziert zugleich ist, sich mit Grauen als verstrickt erfährt und zugleich mit Lachen von außen betrachtet.“ (Ebd. 210)

8. These:

Wo tritt das Groteske auf?

„Es kann nur dort auftreten, wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind.“ (Ebd.: 211)

2.6. Das Groteske als Medium des kulturellen Wandels

Nach Peter Fuß ist „die Kategorie des Grotesken eine groteske Kategorie“ (Fuß 2001: 110). In seinem Buch *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*³⁹ definiert er das Groteske erstens als ein „Produkt der Dekomposition symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen“ und zweitens als eine Bedingung kultureller Erneuerung, als „ein Medium der Transformation kultureller Formationen“⁴⁰ (Ebd.: 13)

Das Groteske spielt eine wichtige Rolle bei der Transformation kultureller Formationen, da sie „Unentscheidbarkeit und Unbestimmtheit“ produziert und somit Kreativität und Innovation ermöglicht.

„Das Groteske ist ein Grenzphänomen. Es markiert die synchronen und diachronen Grenzen einer Kulturformation. Es ist jedoch nicht nur Indikator kultureller Veränderungen, sondern es fungiert - und dies ist die zentrale These der vorliegenden Arbeit - als Medium des historischen Wandels und des Epochenwechsels.“⁴¹ (Ebd.: 12)

Eine endgültige Definition des Grotesken zu bestimmen ist für Fuß unmöglich, da das groteske „Bedeutung“ dem „Gebrauch“ entspricht. „Das Groteske ist Produkt einer virtuellen Anamorphose der symbolischen Ordnungsstrukturen jener Kulturformation, in der es grotesk wirkt“ (Ebd.: 12)

Die These lautet, dass die Kultur aus ihren eigenen Mitteln ihr Fremdes produziert. Es kommt zu einer Kollision dieses Fremden mit der bestehenden Kulturstruktur, der Fremde wird ausgeschlossen und die Kultur kann somit ihre eigenen Grenzen etablieren. Auf der anderen Seite löst aber eine solche Kollision neue Fragen auf, es tauchen neue Alternativen auf und die Transformation wird aufgelöst (bzw. die schon begonnene beschleunigt).

³⁹ Fuß, Peter, 2011: *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau Verlag.

⁴⁰ Ebd. 12: Fuß versteht die kulturelle Formation als „die Gesamtheit aller symbolischen Ordnungsstrukturen einer Kultur“ und auch als den „Prozess ihrer Formierung“. Bei ihm wird die Theorie des Grotesken zur Kulturtheorie.

⁴¹ Fuß Benutzt den Begriff der „Epoche“, da die Epochen nicht eindeutig abzugrenzen sind. Die epochalen Brüche können in einer Kulturformation in verschiedenen Segmenten und Regionen zu verschiedenen Zeitpunkten auftreten.

Das ist die „konstitutive Kernparadoxie des Grotesken“, die schon Pietzcker als eine „Form im geformten Zustand ihrer Auflösung“ beschrieben hat:

„Im Interferenzraum inkompatibler Ordnungsstrukturen entsteht Unentscheidbarkeit, die die normative Kraft der symbolischen kulturellen Ordnung unterminiert und ihre Struktur liquidiert.

Der Effekt dieser Liquidation ist Unbestimmtheit, die zur Quelle der Veränderung werden kann.“ (Ebd.: 14)

Durch die „Integration liquidatorischer Instanzen“ in die bestehende Kulturordnung wird eine Weiterentwicklung des symbolischen Ordnungssystems möglich. Die Zusammenwirkung von der „grotesken Liquidation“ und der „klassischen Stabilisation“ wird die „kulturelle Formation“ ermöglicht (Ebd.: 15).

Und wie gelingt es den Grotesken, „durch die Dekomposition zentraler Elemente der Symbolischen Ordnung ihrer Kulturformationen Unterscheidbarkeit zu produzieren und auf diese Weise deren Transformation zu forcieren“? Erst die Dekomposition bestehender Kulturordnungen ermöglicht einen Aufbau neuen symbolischen Strukturen. Eine neue kulturelle Ordnung besteht dabei aus der Transformation bereits vorhandene Elemente, welche Innovation bewirken kann. Fuß nennt hier drei Mechanismen der Anamorphose - die Verkehrung, die Verzerrung und die Vermischung - welche das Inverse, das Monströsen und das Chimärische produzieren. Diese nennt er die „Mechanismen der Kreativität“ (Ebd.: 16f).

9. These:

Die grotesken Phänomene haben eine entscheidende Rolle bei der Entstehung der Kultur, ihre Funktion ist die Mechanismen der Kreativität zu repräsentieren, zu realisieren und zu tradieren. Somit werden sie zum „Medium des kulturellen Wandels“ (Ebd.: 17).

Durch die Behauptung, dass die grotesken Phänomene einen metahistorischen „identischen Kern“ haben, der sich in den einzelnen Epochen nur in verschiedenartigen Manifestationen zeigt, kommt er aber sehr nahe der idealistischen Vorstellungen Kaysers. Celestini richtet an dieser Stelle seine Kritik, dass Fuß trotz der Berufungen auch Nietzsche, Foucault und Derrida in solche idealistische Konzeption zurückkommt. (Celestini 2016: 16)

Schlussthese:

Die grotesken, tragikomischen Kunstformen sind die Reflexionsträger der gesellschaftlichen Unstabilitäten und können deswegen vor allem in Zeiten des Umbruchs und der Unstabilitäten und beim Zusammenbruch des Normensystems beobachtet werden. Das Groteske ist als Schöpferische, als Träger der neuen Weltordnung und als Seismograph der gesellschaftlichen Änderungen zu definieren.

In den oben betrachteten Theoretisierungen des Grotesken wurde erstellt, dass dieses Phänomen in der Musik und anderen Künsten in zahlreichen Manifestationen auftritt und mit zahlreichen Ausdrucksmöglichkeiten verbunden ist. Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit werden die Manifestationen dieses Phänomens in der ernsten Musik näher untersucht. Es wird eine These erstellt, dass der ästhetische Wandel der grotesken Manifestationen in der klassischen Musik eng mit den gesellschaftlichen Änderungen im Zusammenhang steht. Dem Grotesken wird dabei vornehmlich eine sozialkritische Funktion im Sinne von Bachtin zugeschrieben.

Diese Funktion hatte bis in die Neuzeit nur die volkstümliche „Katzenmusik“ erfüllt. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert - parallel zur Entstehung der modernen Gesellschaft - übernehmen die sozialkritische Funktion auch die Formen der ernsten Musik. Es ist zuerst die Offenbachsche Operette, welche die Elemente der Lachkultur in die ernste Form der Oper implementiert. Um die Jahrhundertwende kommt es aber zu einem radikalen Wandel, der mit einer Änderung des Ausdrucks in der Musik eng verbunden ist.⁴² Die musikalische Groteske wird nicht mehr mit dem Lachen sondern mit dem Schrecken verbunden. Es ist der Schock, welcher die atonale Musik der „Fortschrittsmoderne“ der Zweiten Wiener Schule vermitteln will. Solche Musik ist dadurch als „Katzenmusik“ sowohl im ästhetischen als auch im gesellschaftskritischen Sinne zu verstehen. Eine Rückkehr der karnevalesken volkstümlichen Motive in der Musik ist dann in den 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts bei den Komponisten der Neoklassizismus zu beobachten.

⁴² Vgl. Adorno, Theodor W., 1997: Philosophie der neuen Musik. In: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Ebd. 44: Theodor Adorno schreibt, dass es um einen „Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks“ geht. Im Medium der Musik sind „unverstellt leibhafte Regungen des Unbewussten, Schocks, Traumata registriert“.

3. Das Groteske in der Musik

Für die Deutungen künstlerischer Phänomene gilt, dass sie kulturell bedingt sind. Wenn etwas grotesk wirken soll, muss es etwas allgemein bekanntes aufgreifen, da es von der Gesellschaft erkannt werden muss, in der es auftritt. Es geht dabei um einen gruppenspezifischen Sprachcode, der nur dieser gewissen Gesellschaft bekannt ist. Nur wer in diesen Code einbezogen ist, kann das Groteske (Ironie, Satire oder andere Phänomene) entschlüsseln.⁴³

Soll weiters das Auftreten des Grotesken als historisch bedingt verstanden werden, muss vorher die Vorgeschichte des Gegenstandes, das als grotesk dargestellt wird, bekannt werden. Nur so kann dann die groteske Verzerrung indentifiziert werden.

Und noch eine Prämisse, die erfüllt sein muss, damit das Groteske in der Musik von dem Zuhörer identifiziert werden kann: Der Rezipient muss selbst über ausreichende Phantasie verfügen, um eine Verbindung zwischen dem Grotesken und dem Unverzerrten herstellen zu können.

Es ist allgemein bekannt, dass bei der Aufführungen klassischer Musik nicht gelacht wird. Nicht mal bei den Werken, die es darauf anlegen. Als ein Grund dafür kann die historische Tatsache sein, dass klassische Konzerte immer von der Oberschicht, von den „Gleich-Erzogenen“ besucht wurden. Diese haben, wenn sie untereinander waren, nicht gelacht. Mindestens nicht bei ernsten Ereignissen wie Oper, Konzert oder Ausstellung. Die klassische Tonkunst wurde schon immer mit Ernst, Hoheit und Würde von der Seite des Publikums und der Musiker wahrgenommen.

In der Theatergeschichte gab es schon seit der Antike parallel zu den „ernsten“ auch die „komischen“ Gattungen. Man denkt hier an Commedia dell'arte, Hanswurst oder Kasperltheater. Diese waren die Volksbühnen, wo das Lachen mäßig geprägt wurde. In der Musikgeschichte zählen zu den Lachgattungen die Karnevalslieder und später die Opera-comique - die Vorläuferin der Operette.

Als Gründer der modernen Operette wird der französische Komponist mit deutsch-jüdischen Wurzeln - Jacques Offenbach gesehen. Und gerade seine „Bouffonesken“, sind als Grotesken wahrzunehmen. Sie sind nämlich die Negation aller sittlichen und

⁴³ Vgl. ECO, Umberto, 2002: Einführung in die Semiotik, München: Wilhelm Fink.

rechtlichen Ordnung der damaligen Pariser Gesellschaft. Durch die offiziellen Beschränkungen, die auf die Anzahl der Künstler bei den kleineren Bühnen in Paris betrafen, war es die Musik, die eine zentrale Rolle bekommen hat. Sie war eine der Hauptträgerinnen des Komischen.

Und wie sollte die musikalische Komik vom Publikum empfunden werden? Für das Offenbachsche Publikum wäre es das Komische im Sinne von Karl Flögel⁴⁴. Nach Flögel entsteht das Grotesk-Komische in der Musik, wenn die tierischen Laute in Kunststimmen umgewandelt werden, oder durch plötzliche Sprünge in der Melodieführung, durch Nachahmung einzelner Figuren durch mehrere Stimmen oder Instrumente, durch Akzentverschiebung im Takt, durch Hemmung des Rhythmus oder durch die Verstärkung einer komischen Text-Vorlage. (Flögel 1914: 403f)

⁴⁴ FLÖGEL, Karl Friedrich, 1914: Geschichte des Krottesl-Komischen. München: Georg Müller.

3.1. Jacques Offenbach und Kölner Karneval

Jacques Offenbach (1819 - 1880), gebürtiger Kölner, hat seit seiner Jugend in Paris gelebt, da den Juden in Deutschland das Studium und der Musikerberuf untersagt worden war. Er wurde als talentierter Cellist ins Pariser Conservatoire aufgenommen⁴⁵, aber hat schon ein Jahr später bei dem damals berühmten Opernkomponisten Fromental Halévy Unterricht genommen. Offenbach hat bis zu seinem Tod in Paris als Komponist und Betreiber des Theaters Bouffes-Parisiens gelebt und hat sich selbst als „bis ins Mark Franzose“⁴⁶ bezeichnet.

In Offenbachs Werken sind jedoch zahlreiche Einflüsse der volkstümlichen Motive des „rheinisch-köllnischen Puppenspiels“⁴⁷ und des „rheinisch-köllnischen Karnevals“ zu sehen. Es ist nicht das Germanisch-Deutsche erhabene Kunst im Wagnerianischen Sinne, „sondern die im Herzen Europas auf deutschem Territorium gewachsene Mischung, die aus historischen Überlieferungen, der Überschneidungen der Volksgruppen und ‚Rassen‘ die einmalige zentraleuropäische Farbigkeit hervorgebracht hat“ (Wehmeyer 1997: 23f).

Es war nicht nur Offenbach, sondern auch seine zwei Hauptlibrettisten Ludovic Halévy – der Neffe seines Kompositionslehrers - und Henri Meilhac, die den Esprit und den Stil der Produktionen im Theater Bouffes-Parisiens mitgestaltet haben. Offenbach bezeichnete zwar seine Werke mit zahlreichen Gattungsnamen: opéra-bouffe, bouffonnerie, opéra bouffe-féerie, opéra-comique, opéra-phantastique, opérette-bouffe, opéra semi-seria u.a. aber der Stil lag am nächsten der Opéra-comique an.

Und was haben diese Bouffonesken dem Publikum vermittelt? Sie haben Gesellschaftskritik geübt und haben dabei keine Machtinstanz verschont: Könige, Götter, Fürsten, Militär oder Polizei wurden respektlos verspottet. Das Publikum hat

⁴⁵ Vgl. WEHMEYER, Grete, 1997: Höllengalopp und Götterdämmerung.: Lachkultur bei Jacques Offenbach und Richard Wagner. Köln: Dittrich.

Ebd. 61: Offenbachs Vorspielen fürs Conservatoire musste phänomenal sein, da das Studium nur den Franzosen gestattet wurde. Sogar Franz Liszt wurde abgelehnt.

⁴⁶ Vgl. HENSELER, Anton, 1930: Jakob Offenbach. Berlin: Max Hesses, 373.

⁴⁷ Wehmeyer 1997: 52: Der Hauptdarsteller in den Puppenbühnen war der Hännischen, ein junger Bursche aus einfachen Kreisen mit der schamlosen Zunge, verwandt mit dem Arlecchino der Commedia dell'arte und dem Hanswurst.

laut zeitgenössischen Bereiche „diese Botschaft als entspannend und lebenserleichternd empfindet“ (Ebd.: 38).

Die wohl bekannteste Offenbachade - *Orpheus in der Unterwelt* - ist eine Parodie auf den Stoff Orpheus und Eurydice. Die Handlung des Mythos ist allgemein bekannt: Jupiter entführt die Gattin von Orpheus Eurydice und wenn der Orpheus sie zurückbekommen will, muss er sich auf eine Abmachung mit Jupiter anlassen: Er wird seine Geliebte nur so von Jupiter zurückbekommen, wenn er beim Verlassen der Unterwelt nicht zurückblickt. Jupiter versetzt ihm aber mit seinem Blitzstrahl einen Schlag, Orpheus wendet sich um und muss dann alleine in die Oberwelt zurückkehren.

Bei Offenbach ist dem Orpheus jedoch das Ergebnis nicht gerade unrecht, er verlässt die Unterwelt gerne ohne Eurydice und sie freut sich, bei den Göttern als Bacchantin bleiben zu können. An dieser Stelle sollte dann ein Triumphmarsch, eine große Chorszene oder ein feierlicher Einzug der Götter kommen - wie es bei den Opern von dem Offenbachschen Zeitgenossen Richard Wagner wäre (man denkt an die Schlusszenen von *Meistersinger* oder *Rheingold*). Stattdessen tanzen im Finale des 4. Aktes die Götter des Olymp und der Unterwelt zusammen in der Hölle einen „Galop Infernal“ - „Höllengalopp“, genannt auch „Entgötterungscancan“.⁴⁸ Das Groteske an der ganzen Situation ist, dass Offenbach diesen lasziven leidenschaftlichen Volkstanz von den himmlischen Herrschaften tanzen lässt.

Ein zeitgenössischer Bericht schreibt⁴⁹:

„Die Musik kann Tote erwecken. Die Rhythmen scheinen bestimmt, jenem Publikum von Entwurzelten, für die das Leben nur eine Art Tanz war, eine physische und moralische Erschütterung zu versetzen.“ (Sarcey 1901, zit. nach Wehmeyer 1997: 9)

⁴⁸ Ebd. 12: Der Tanz Cancan kommt aus Nordafrika und wurde dort Chica genannt. Die Mauren haben ihn nach Spanien gebracht, wo er die Name Fandango bekommen hat und von der Oberschicht mit der Begleitung von Gitarre und Kastagnetten getanzt wurde; zuerst würdevoll aber später als wilder leidenschaftlicher Volkstanz. Für Cancan ist charakteristisch die andauernde Steigerung des Tempo und Ausdrucks.

⁴⁹ SARCEY, Francisque, 1901: *Quarante Ans de Théâtre VI.*, Paris.



Abbildung 3.1 Gustave Dorés Vision des "Galop infernal", wie er 1858 in Paris im *Orphée* zu sehen war (Paris, Privatsammlung)

Die Vorlage für dieses Finale war ein Divertissementchen von Offenbachs Jugendfreund Carl Cramer. Über die Entstehung der Oper gibt es einen Artikel mit dem Titel „Ein Theater-Geheimnis“, welcher in der „Frankfurter-Feuilleton-Correspondenz“ vom 21. März 1877 herausgegeben wurde. Dieser beschreibt, wie Offenbach seinen alten Freund Cramer in seiner Heimatstadt Köln besuchte und dieser ihn ein Manuskript von einem komischen Opertext zum Vertonen anvertraute.

„Unter der Maske der Götter und göttlichen Menschen geißele ich nun unsere guten deutschen Spießbürger, persifliere die politischen Zustände, die eben jetzt seit der Wiedereinsetzung des deutschen Bundes (Sept. 1850) sehr viel Stoff zur Satire bieten und lasse allen meinen tollen Einfällen, wie sie eben die Karnevalszeit ganz naturgemäß mit sich bringt, freien Lauf.“ (Henseler 1930: 470, zit. nach Wehemeyer 1997: 49)

Der Herkunft des Wortes „Karneval“ soll an dieser Stelle näher untersucht werden. Erstens könnte es aus der volkstümlichen Übersetzung von „Fleisch adé“ – „carne vale“ entstanden werden, was den letzten Lebensgenuss und Völlerei vor der Fastenzeit bezeichnet. Zweitens kann es im Zusammenhang zum lateinischen „carrus

navalis“ betrachtet werden, was die Bezeichnung für die Schiffskarren der Isis im alten Ägypten war, welchen später die Römer für die Saturnalien übernommen haben. In der antiken Welt waren die Saturnalien die bedeutenden Freudenfeste. Köln als Ubierhauptstadt hat diese Feste seit den Römerzeiten gekannt und praktiziert. (Wehemeyer 1997: 42)

Lukian von Samosata berichtet, dass es bei den antiken Saturnalien nicht gestattet wurde, etwas Ernsthaftes zu tun, nur zu trinken, zu lärmern, zu scherzen und Festkönige zu wählen. Die gesellschaftliche Hierarchie wurde an diesen Tagen verkehrt; die Sklaven trugen eine weiße Toga mit Hüten (diese entwickelte sich später zu Narrenkappen) und die Herren das Hauskleid.

„Die Verkleidung und die Gesellschaftskritik blieben die wichtigsten Elemente des Karnevals, es war ein errinnerndes Sehnen nach dem glücklichen Urzustand der Menschheit vor der Entstehung des Staates mit allen Hierarchien und Zwängen. Spott und Lust sollten über die irdischen Fesseln, über das dauernd Ungerechte in dieser Welt triumphieren.“ (Ebd.: 43)

In Köln ist diese römische Tradition bis heute präsent geblieben. Die Kirche hat zwar ab den Spätmittelalter bis zur Barockzeit immer wieder den Kölner Karneval einschränken zu versuchen, es ist aber erst den politischen Machthabern - 1795-1803 den Franzosen und 1815-1822 den Preußen - gelungen. Ab 1822 war der Karneval wieder erlaubt und unmittelbar im gleichen Jahr wurde von der großbürgerlichen gebildeten Schicht Kölns die „Olympische Gesellschaft“, mit dem Zweck des Wiedererlebens der Saturnalien, gegründet. Dieser gehörte u.a. auch Offenbachs Musiklehrer und Komponist von Karnevalsliedern Carl Leibl an.

Jacques Offenbach, der bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr in seiner Vaterstadt lebte, hat die alljährlichen Karnevalszüge in Köln miterleben müssen. Die karnevalesken Motive und Thematiken sind zahlreich in seinen Werken zu finden: „nämlich im Lachen über falsche Heiligkeit, in der Verhohnepipelung der Oberen“. Die Grundzüge der Offenbachschen Komik liegen im „plötzlichen Umschlagen vom Erhabenen ins Triviale mittels scharfer Kontraste“ (Ebd.: 45f).

Die musikalische Form des Karnevals in Köln war das Divertissementchen: ein Theateraufführung mit kölnischen Texten, mit den Musiker Dilettanten und einer Mischung aus Oper-, Operetten-, Karnevals- und Schlagermelodien⁵⁰. Das waren die Groteske, die Lust und die Parodie am Rhein, welche für Offenbachs kompositorisches Denken besonders prägend waren.

Die Betreiber der Hänneschens und die Veranstalter der Karnevalszüge hatten in Köln eine große Neigung zum Exotischen: einige Stücke spielten in China, in Marokko oder in Tunis. Den Grund muss man in der Stadtgeschichte Kölns suchen. Die Stadt wurde nie von einem Fürsten beherrscht und ab 1475 hat sie den Status der Freien Reichstadt genossen. Es war von Römerzeiten an eine Verkehrskreuzung, die für Ausländer offen war. In einem Karnevalszug von 1824 waren Chinesen, Mandarine, Derwische, Zigeuner, Griechen, Peruaner, Inder und Türken zu finden. (Ebd.: 47)

Offenbach hat offenbar auch Motive für seine Operette *Ba-ta-clan* – auch als *Chinoiserie musicale* genannt - aus einem Divertissement von 1841 übernommen. Das Karnevalsstück hieß „Za Ze Zi Zo Zu oder die beflügelte Nase, eine Chinesische Dummheit“. Als Motiv sollte die Geschichte des Kölners Johan Adam Schall gedient haben, der als Missionar nach China ging und dort, bis zu seinem Tod in 1666, als enger Berater des chinesischen Kaisers gewirkt hat. In 1825 gab es zur Ehre dieses Kölner sogar in einem Karnevalszug einen Mandarin, der „Schall a Bell“ hieß (Ebd.: 75f).

Musik von Offenbach, Text von Ludovic Halévy, ein stummer pantomimischer Chinesenchor und vier Hauptdarsteller⁵¹ – vier gute Pariser, die sich zufällig in

⁵⁰ Vgl. PRIZER, William F., 2004: Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song. In: Early Music History, Vol. 23, Cambridge University Press, 185-252.

Ebd. 203: Über die Funktion des renaissancezeitlichen Florentinischen Karneval schreibt Prizer als schock- und schreckerregend. Die Assoziationen wurden durch mehrere Ebenen hervorgerufen: textliche, audiale und visuelle. Er bezeichnet die Florentinische Karnevalslieder „cianti carnascialeschi“ als „precious window onto the society of Renaissance Florence“.

⁵¹ Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts gab es in Paris einige Regelungen, die zum Schutz der großen Theater dienten. Offenbach durfte in seinem Theater Le Bouffes-Parisiens folgende Aufführungen darbieten: 1. Pantomimische Harlekinaden mit fünf Darstellern; 2. Komödien mit Worten und Musik für zwei oder drei Darstellern; 3. Zauberkunststücke, Jongleurakte, Phantasmagorien, Schattenspiele und Marionetten; 4. Gymnastische und akrobatische vorführungen; 5. Zur Schauellung interessanter Objekte; 6. Tanznummern mit fünf oder mehr Mitwirkende; 7. Chansonnettes für einen oder zwei Ausführende mit oder ohne Kostüm. (Wehmeyer 1994: 72)

China treffen, das ist die Szene von Bataclan. Eine Chansonsängerin, die Koloraturen auf die Silben „maxalachaplaxa“ singt; ein ehemaliger Vicomte mit „ri bi xi mi dissississi“; heiterer Herrscher, eigentlich gestrandete Franzose mit dem Ausdruck „Turnus sus su punugussu“ und ein düstere Verschwörer, der die Regierung stürzen will und „molo toto do dono“ vorträgt. Ein Quartett, das ohne Zweifel jeden Zuschauer zum Lachen bringt. Und das alles soll eine Parodie auf italienische Oper sein, wo das Publikum auch nichts anderes vom Text als nur Silben oder Vokale versteht.

Siegfried Kracauer interpretiert in seinem brillanten Offenbach-Buch⁵² die Komik von Bataclan:

„In dieser ersten wirklich unverfälschten Gemeinschaftsarbeit von Offenbach und Ludovic Halévy spukten schon die Hauptmotive der späteren großen Operetten. Vor allem wurde hier bereits die Macht zum Kinderspött und das Hofleben zur Harlekinade.“ (Kracauer 1994: 157)

Man konnte in Bataclan die aktuellen Anspielungen sehen: eine Parodie auf die Marseillaise (als Nationalhymne namens „Bataclan“); parodistische Zitate aus den Opern anderer Komponisten (*Puritani* von Vincenzo Bellini oder *Hugenotten* von Giacino Meyerbeer); lustige Imitationen der Instrumentalklänge durch die Stimme und natürlich auch ein Cancan „Ronde de Florette“.

Kracauer selbst beschreibt sein Buch als keine Privatbiographie Jacques Offenbachs, sondern als „Gesellschaftsbiographie“. Man erfährt hier über die „gesellschaftliche Funktion Offenbachs“. Kracauer beschreibt die französische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts mit ihren Monarchen, Diktaturen, Weltausstellungen (1855, 1867) und Revolutionen als Herkunftsort der modernen Gesellschaft. Für ihn ist die damalige Stadt Paris „Schauplatz einer Folge von sozialen, politischen und künstlerischen Ereignissen ersten Ranges“. Er sieht die Entstehung der Offenbachschen Operette im engen Zusammenhang zu der gesellschaftlichen Situation in Paris unter der Diktatur von Napoleon III. (Ebd.: 9).

⁵² KRACAUER, Siegfried, 1994: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Die Operetten, die Offenbach zwischen 1855 und 1867 komponiert hat, greifen das kaiserliche Regime stark an. Weiters sind das auch die Herrschaft des Kapitals, der Durchbruch der internationalen Wirtschaft, der Boulevard und die mondäne Bohème, die „Voraussetzungen für die Herkunft der Operette gegeben“ haben. Kracauer schaffte damit, die Operette als ein soziales Phänomen zu definieren und weist „die Abhängigkeit jeder Kunstgattung von bestimmten sozialen Bedingungen nach“ (Ebd.: 10).

In diesem Sinne war Offenbach ein karikaturistischer Musiker: er hat zahlreiche Parodien geschaffen, indem er die Themen aus der Mythologie zur Kritik an die französische Regierung einsetzte, oder die Wirtschaftler verspottete. Kracauer nennt Offenbach einen „Spottvogel“. Seine „Spottlieder“ machen sich zum Thema solche Gegenstände, „die sich in den Schein der Heiligkeit Hüllen“ (Kracauer 1994: 11).



Abbildung 3.2 Emile Bayard, Publikum in "Les Bouffes parisiens", 1860

Jacques Offenbach ist abgebildet oben in der Mitte.

3.2. Katzenmusik als politischer Protest

„Katzenmusik“ oder „Charivari“, „Chalivali“, „Schaalwari“, „Scharewari“ ist eine Bezeichnung für ungewöhnliche Musik oder Lärmmusik, welche aus verschiedensten Tönen und Geräuschen besteht. Diese sind in einem eindringlichen, dissonanten und unmelodischen Geschrei gestaltet. Zu den bevorzugten Lärminstrumenten zählen Trommeln, Pfeifen, Tierhörner, Glocken, Schellen, Ratschen, Peitschen, Dreschflegel, Blecheimer und Topfdeckel u. ä., mit denen ein ohrenbetäubender Lärm erzeugt wird.

In seinem Aufsatz *Katzenmusik*⁵³ leitet Friedrich Geiger diesen Begriff von jenem „brünstigen, von Knurren unterbrochenen Heulen“ des „Katergesangs“, welches an die menschliche Stimme erinnert, ab. Somit entstehen zwei Assoziationen im Zusammenhang mit der „Katzenmusik“: es kann entweder um eine Karikatur von Musik oder um eine störende, quälende Musik gehen.

Katzenmusik als politischer Protest

Die ersten Katzenmusiken, „Charivari“ gab es seit dem Mittelalter in ganz Europa. In Spanien hießen sie „Concerrada“; in England „Rough music“ und in Italien „Scamplana“. Bei den Verstoßen gegen den gesellschaftlichen Sittenkodex (ungleiche Heiraten, zweite Ehe von Frauen, Paare mit stark differenziertem Alter) wurden vor dem Haus der betreffenden Personen Geschreie und Lärm in Form von ohrenzerreisender Spottmusik veranstaltet. Sie hatten eine rügegerichtlichen Funktion (Geiger 2004: 156).

Der Vollzug war oft für die Gerügten mit Komik verbunden, konnte es aber nachhaltige Folgen haben. Es ist oft nicht nur bei Lärmaufzügen und Spottgesängen geblieben, es konnte auch zur Belagerung des Hauses, körperlicher Züchtigung, Beschmutzen der Tür, Einschlagen von Fenstern, Zerstörung von Ofen oder Dach bis zur Vertreibung und Ächtung der Betroffenen kommen. *Pierer's Universal-Lexikon* von 1857 berichtet, dass es schon im 14. Jahrhundert in Frankreich zu heftigen Katzenmusiken vorkam, dass die Kirche Einschränkungen einführen oder sogar mit

⁵³ GEIGER, Friedrich, 2004: Katzenmusik. Zur ästhetischer Erfahrung kompositorischer Innovation. In: Mattenklott, Gert (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Excommunication drohen musste. Eine der ersten Abbildungen solcher Musik befindet sich im *Roman de Fauvel*.⁵⁴

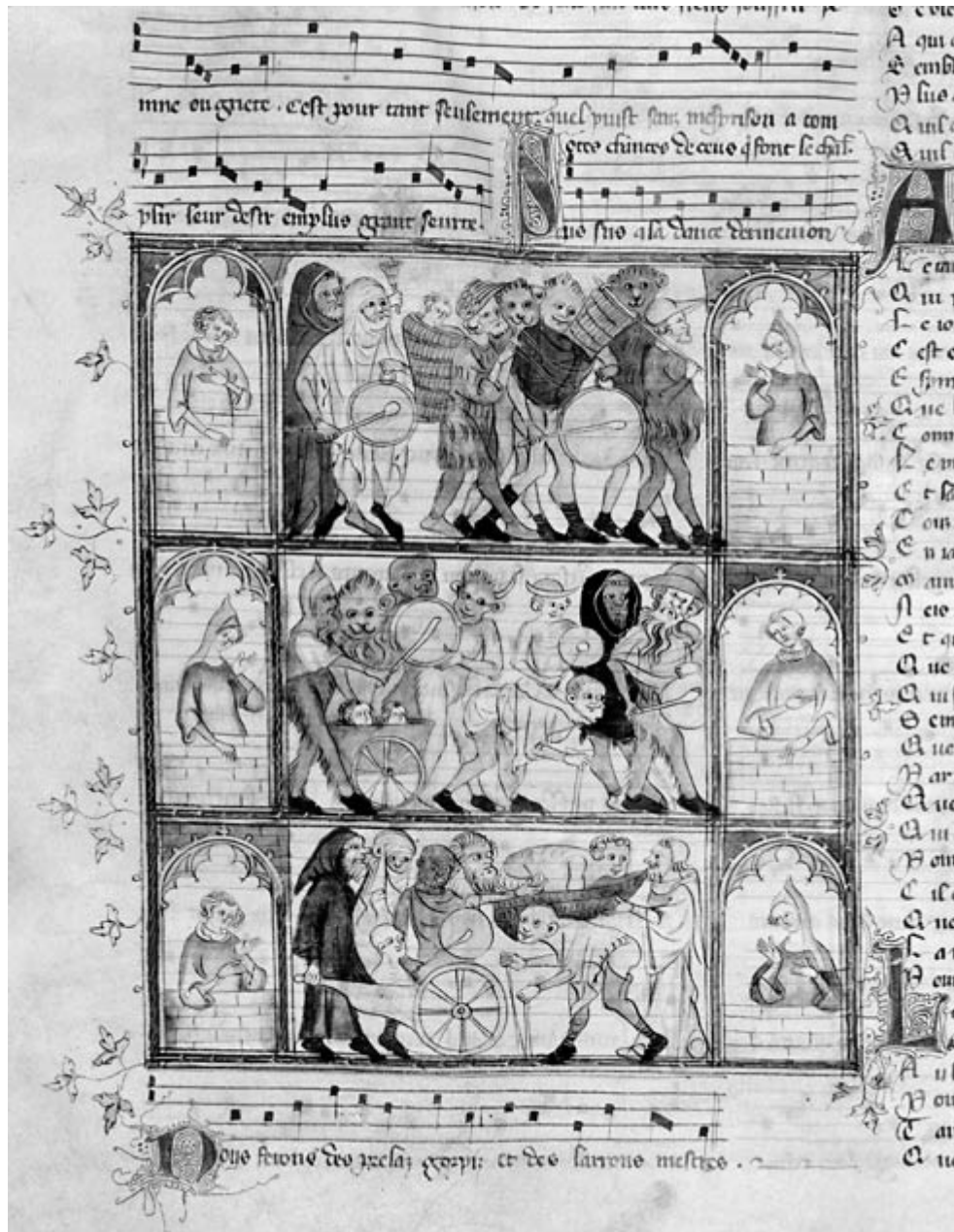


Abbildung 3.3 *Roman de Fauvel*, Detail aus fol. 34 : Maskierte Spielleute

Paris, Bibliothèque Nationale (1317)

⁵⁴ Vgl. CHAILLAOU, de Pesstain: *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain* – A reproduction in facsimile of the complete Manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146 / introd. by Edward H. Roesner; François Avril; Nancy Freeman Regalado. New York: Broude, 1990.

Im 19. Jahrhundert hat die Katzenmusik eine politische Färbung angenommen. Es sind die Zeiten der politischen Enttäuschung. In Frankreich kommt statt der erhofften Republik der Bürgerkönig Louis Philippe an die Macht, die erst seit kurzem eingeführte Pressefreiheit wird aufgelöst, und die Franzosen entwickeln die politische Satire in Form der graphischen Karikatur. In diesen Zeiten entstehen zahlreiche Karikaturzeitungen, es ist die Glanzzeit der französischen Karikatur-Kunst.

1830 wurde in Paris von dem Journalisten Charles Philipon die Wochenzeitung *La Caricature* und zwei Jahre später die Zeitschrift *Le Charivari* mit täglicher Erscheinung gegründet. Ihre Funktion war, durch karikaturistische Texte und Abbildungen „geistreich und gepfeffert die Arroganz, die Skrupellosigkeit und Heuchelei der zu neuer Herrschaft drängenden frühindustriellen Schicht, deren Motto hieß ‚Bereichert Euch!‘, anzugreifen.“ Zu den berühmtesten Karikaturisten dieser Blätter zählten Honoré Daumier, Cham, Paul Gavarni oder der berühmte Zeichner mit dem Pseudonym Gill, welcher selbst in 1868 die Zeitung *L’Eclipse* (Die Mondfinsternis) und später *La Lune rousse* (Der rote Mond) gegründet hat. (Wehmeyer 1997: 52)

In 1848 verpflanzte sich die Katzenmusik dann nach Deutschland und Wien und hat stark die Revolution begleitet. In diesem Jahr wurde sie „zu einer überall verbreiteten Aktionsform“. In Wien wurden Charivari gegen die Vertreter des Metternich-Regimes gerichtet. Die „Musiker“-Gruppen bis 20.000 Menschen versammelten sich in den Wiener Straßen und haben mit verschiedenen Orchesterinstrumenten, Trommeln, Ratschen, Klappern u.a. bis spät in die Nacht „Konzerte“ gegeben.

In Anlehnung an die Pariser Karikaturzeitungen haben Sigmund Engländer und Willi Beck eine satirische Zeitschrift zuerst unter den Name Wiener *Katzen-Musik* und ab 1832 *Wiener Charivari (Katzenmusik)* herausgegeben (Geiger 2004: 157f).

Die Funktion dieser „Musik“ beschreibt ein anonymes Plakat aus Berlin, welches den Titel *Wozu diene und wozu führen Katzen-Musiken?* trägt:

„Die *Katzenmusiken* (Charivari) können *wichtig* sein, wenn sie *offen* ausgehen von denen, welche einen *unbestreitbaren* Einfluß üben auf das Volk, und dessen Stimme mehr oder minder aussprechen, und wenn sie gerichtet sind

gegen *die*, denen *allgemeine* und *verdiente* politische Mißbilligung gebührt;“(Anonym 1848, zit. nach Geiger 2004: 158)

Da ist die Parallele zu den Offenbachschen Parodien und Karikaturen eindeutig zu sehen. Es ist nicht nur das Lachen aber der „besondere Aspekt der Welt“ im Sinne Bachtins, der durch die politische Kritik zum Ausdruck kommt.

Katzenmusik als Revolution in der Musik

Der „Topos Katzenmusik“ hat sich laut Geiger am Ende des 19. Jahrhundert aus dem politischen zum künstlerischen Begriff entwickelt. Er dient nicht mehr nur als Bezeichnung der lärmende „Musik“ die bei dem Umsturz der gesellschaftlichen Ordnungen auftritt, er bezeichnet jetzt auch die Werke der klassischen Musik, die „die überlieferten Grundlagen der Musik“ stürzen zu drohen. „Die Vorstellungen der politischen Revolution und der künstlerischen Revolution fielen im Topos der Katzenmusik zusammen“ (Geiger 2004: 159).

Da ergibt sich jedoch eine Frage der Begriffsdeutung. Wie ist es dazu gekommen, dass ein Begriff, das vorher zur Beschreibung einer von unten initiierten, gegen die Obrigkeit gerichteten Kritik diente, sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts zur Bezeichnung der Werke der ernsten klassischen Musik etabliert hat?



Abbildung 3.4 Wagner-Karikatur aus L'Eclipse

Es ist nicht nur die assoziative Verknüpfung der musikalischen und politischen Revolution – welche als Geiger als Hauptquelle dieses Begriffwandels nennt – sondern auch die – von Geiger weitere mitschwingende Aspekte genannte – „körperliche Attacke“ dieser neuen Musik (Ebd.: 162).

Es waren vorwiegend die Kompositionen der „Neudeutschen Schule“ mit Richard Wagner, Franz Liszt, Hector Berlioz u.a. und später der „Zweiten Wiener Schule“ mit Arnold Schönberg, die als Katzenmusik bezeichnet wurden. Und wer hat sie so benannt? Es waren gerade die Pariser Karikaturisten und in Wien deren Anhänger, Eduard Hanslick, welche diese den Zuhörern eine physische Qual verursachende Musik als „Katzenmusik“ bezeichnete. Die Pariser Zeitschrift *L'Eclipse* druckte in 1869 aktuell dazu eine Wagner-Karikatur ab.

Die Idee die qualerregenden Musik als Katzenmusik zu bezeichnen, tritt das erste Mal in den historischen Abbildungen des sogenannten Katzenklaviers auf. Bei diesem skurrilen Musikinstrument werden die Tiere durch den Tastendruck zum Schreien gebracht. Die ersten Abbildungen stammen vom Anfang des 17. Jahrhunderts. (Geiger 2004: 76).

Im *Lexicon of Musical Invective*⁵⁵ von Nicolas Slonimsky findet man zahlreiche zeitgenössische Berichte über die Katzenmusiken. Eine ist die des Dirigenten und Musikwissenschaftlers Heinrich Dorn:⁵⁶ er schreibt in der *Montagszeitung* aus 1870, dass er in dem Klavierauszug aus *Tristan* auf jeder Seite „dutzendweise“ Katzenmusiken zu finden sind: „Was dazu gesungen wird, ist natürlich für diese Harmonie ganz gleichgültig. Das ist höhere Katzenmusik“ (Dorn 1870, zit. nach Slonimsky 2000: 234).

Dorn schreibt auch über andere Opern Wagners: „Eine grauenvollere Katzenmusik könnte nicht erzielt werden, als Wagner in seinen *Meistersingern* erreicht, und wenn sämtliche Leiermänner Berlins in den Renschen Zirkus gesperrt würden, und jeder eine andere Walze drehte“ (Dorn 1870, zit. nach ebd.: 235).

⁵⁵ SLONIMSKY, Nikolaus (Hg.), 2000: *Lexicon of Musical Invective – Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*. London.

⁵⁶ DORN, Heinrich, 1879: *Aus meinem Leben. Musikalische Erinnerungen und Abhandlungen*. Berlin: Liebel.

Die Werke von Franz Liszt, dem Anhänger der „Neudeutschen Schule“, wurden auch zahlreichen Kritik nicht erspart. Die Londoner Zeitung *Era* schreibt über seine *Hungaria* in 1882:

„Die Violinspieler machen dauernd Kapriolen und kratzen beinahe ganz am Steg herum, wo der Ton dem verzweifelten Wimmern einer verliebten Katze auf dem Dach um Mitternacht ähnelt“ (Solonimsky 2004: 117, zit. nach Geiger 2004: 160).

Eine andere Kritik wurde im Februar 1886 in der *Bostoner Gazette* auf seine *Dante-Symphonie* gerichtet:

„Die Kakophonie des Werks ist nicht zu ertragen. Man hat den Eindruck, als ob der Komponist versucht habe, in der Musik jegliches Schmerzgeheul und Gestöhn abzubilden, das der Mensch jemals vernahm, [...] dazwischen eingestreut eine Auswahl der verschiedenen Ausdrucksschattierungen, die nächtliches Katzenschrei annehmen kann“ (Solonimsky 2000: 119, zit. nach ebd.: 163).

Wagner selbst hat sich als politischer und künstlerischer Revolutionär proklamiert, er hat seine Ideen in zahlreichen Schriften und Artikeln wie z.B. *Das Künstlertum der Zukunft*, *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* sowie *Zukunftsmusik* beschrieben. In dem letztgenannten Artikel aus 1860 wandte er sich gegen die angebliche Form-, Melodie- und Rhythmuslosigkeit, die er für die Musik im Sinn habe. Die Reaktion kam blitzschnell und schon im selben Jahr gab es auf dem Titelblatt der *Sinfonie de l'avenir* - von Jacques Offenbach speziell zur Wagners Ankunft in Paris komponiert - eine Karikatur, die Wagner als „Zukunftsmusiker“ darstellte. Die gleiche Überzeugung, die Zukunftsmusik mit der Zwölftontechnik erschaffen zu haben, zeigt sich 1923 bei Arnold Schönberg (Wehmeyer 1997: 100f).

„Wir stoßen auf einen mittelalterlichen Handwerkverein, der nach Feierabend selbstkomponiertes Liedgut pflegt. Ein schrecklicher Gedanke. Die Leienkünstler singen zudem solo nach derart verstaubten Regeln, dass Neulingen jeder Ton im Halse steckenbleibt. Glücklicherweise hat sich Richard Wagner der Sache angenommen.“

In nur viereinhalb Opernstunden verhilft ein älterer Schuster der modernen Gesangkunst zum Durchbruch und verzichtet auf eine sympathische Blondine. Dies tut er, wenn ich das Finale richtig verstanden habe, für Deutschland.“

So beschreibt der berühmte Lorient *Kleiner Opernführer* Wagners *Meistersingen von Nürnberg* (Lorient 2008: 72).

Persiflage als Katzenmusik

In der Musikgeschichte gab es zahlreichen Persiflagen. Einige beziehen sich auch auf die Abbildungen des Katergesangs: *Duetto buffo di due gatti* für zwei Singstimmen und Klavier, das lange fälschlicherweise Gioacchino Rossini zugeschrieben wurde, da es Elemente der Arie *Ah, come mai non senti* aus seiner Oper *Otello* beinhaltet; das Miauen von Orchester in dem letzten Bild des Balletts *Die schlafende Schöne* (1890) von Pëtr Il'ič Čajkovskij; *Berceuses du Chat* für Singstimme und drei Klarinette (1916) – schon die Besetzung wirkt grotesk – von Igor Strawinsky oder ein miauendes Katzenpaar am Ende von *L'Enfant et les Sortilèges* (1925) des französischen Komponisten Maurice Ravel (Geiger 2004: 165f).

Es war nicht nur die moderne klassische Musik, die als Katzenmusik bezeichnet wurde, sondern auch die Jazzmusik. Der letzte Satz aus den Cinq études de Jazz, die *Toccata sur le shimmy "Kitten on the Keys"* (1927) von Erwin Schulhoff⁵⁷ - welche den bekannten Ragtime von Zez Confrey als Hauptthema benutzt - verbindet meisterhaft die Elemente der Jazzmusik mit den Ausdrucksmitteln der modernen klassischen Musik. Somit entsteht eine groteske Parsiflage.

Für das Ragtime *Kitten on the Keys* gibt es von Confrey eine Spielanweisung:

„Klettern Sie unbedingt die Oktaven hoch in dem Teil, der klingen soll, als ob eine Katze die Tastatur entlangspringt. Mit anderen Worten, machen Sie eine Faust, wenn Sie die hinauf- und hinunterlaufende Katze nachahmen, sonst klingt es nicht echt.“ (Lüdke 1994 zit. nach Geiger 2004: 166)⁵⁸

⁵⁷ Erwin Schulhoff wurde 1894 in Prag geboren und als Jude, Kommunist und Avantgardist von den Nazis verfolgt. Er ist 1942 in Internierungslager Wülzburg gestorben.

⁵⁸ LÜDKE, Markus, 1994: „strange sounds emanating from the piano ...“. Überlegungen zur Jazzrezeption an Erwin Schulhoffs „Toccata sur le shimmy "Kitten on the Keys" de Zez Confrey“. In: Widmaier, Tobias (Hg.), „Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken“ – Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994. Hamburg, 1996, 45-59.

BERCEUSES DU CHAT / KATZENLIEDER

I

СПИ КОТЪ — SUR LE POÊLE HINTERM HERD

Igor Strawinsky

♩ = 52

Canto

Спи котъ, на пе-чѣ, на вой-лоч-кѣ,
Dors sur le poêle, bien au chaud, chat;
Hinterm Herd, Ka-ter schlaf- faul bist du, Ge-sell.

Clarinetto in $\text{M}\flat/\text{E}\flat$

Clarinetto in $\text{L}\flat/\text{A}$

Clarinetto basso in $\text{S}\flat/\text{B}$

Cto.

Лан-пен-до-ло батъ, Ли-
La pen-du-le bat;
Auf den Pfötchen liegst du brav

Cl. in $\text{M}\flat/\text{E}\flat$

Cl. in $\text{L}\flat/\text{A}$

Cl. b. in $\text{S}\flat/\text{B}$

5 10

Cto.

- - - съя шуб-ка на по-чѣхъ.
ell' bat, — mais pas pour toi.
— und warm in dei-nem Fell.

Cl. in $\text{M}\flat/\text{E}\flat$

Cl. in $\text{L}\flat/\text{A}$

Cl. b. in $\text{S}\flat/\text{B}$

mf *pp*₁₅ mf

125

Abbildung 3.5 Igor Strawinskynsky, *Berceuses du Chat* für Singstimme und drei Klarinette:
Hinterm Herd – Katzenidyle – Wiegenlied – Was gehört der Katz'?

Schulhoff war ein tschechischer Komponist und Pianist, er interessierte sich für alle radikalen Richtungen der Avantgarde, der Zwölftontechnik der Zweiten Wiener Schule, der Vierteltonmusik Alois Hábas und ließ sich vom Impressionismus, Expressionismus und Neoklassizismus und vor allem vom Jazz beeinflussen. Er gehörte zu den ersten Komponisten der klassischen Musik, die den Jazz in ihre Kompositionen integrierten.

Schulhoff kämpfte in seiner Musik gegen dem falschen idealisierten Pathos, gegen die üblichen Verkehrsregeln, gegen den bürgerlichen Barock. Er behauptete, dass es im Zeitalter des Materialismus und Realismus keinen Platz für Kunst „als die lächerlich große Geste“ sei und dass die eigentliche Funktion der Musik darin liegt, „durch Rhythmus körperliches Wohlbehagen, ja sogar Ekstase“ zu erzeugen⁵⁹ (Widmaier 1995 zit. nach Geiger 2004: 166f).

⁵⁹ Vgl. WIDMAIER, Tobias (Hg.), 1995: Erwin Schulhoff: Schriften. Hamburg: Bockel, 11-14.

3.3. *Groteske in der Moderne*

In der Moderne kommt es zur Entstehung zahlreicher grotesker Kompositionen. Es sind erstens die atonale Werke der Komponisten der Zweiten Wiener Schule und zweitens die nach der Zeit des ersten Weltkrieges entstandene Kompositionen der neoklassischen und neobarocken Tendenzen von Igor Strawinsky (Petruschka, Pulcinella), Dmitri Schostakowitsch (Die Nase, Aphorismen Op.13), Sergei Prokofjew (Liebe zu den drei Orangen), Béla Bartók (Der holzgeschnittene Prinz, Herzog blaubarts Burg, Der wunderbare Mandarin), Maurice Ravel (La Valse, Gaspard de la Nuit, Serenade grotesque), Eric Satie (Sonatine Bureaucratique, Sports et Divertissements), Claude Debussy (La Sérénade interrompue) um nur einige zu nennen.

Schönbergs Dissonanz – groteske Katzenmusik

Die Werke von Arnold Schönberg und anderen Komponisten der Zweiten Wiener Schule, wurden auch als Katzenmusik benannt. Die Wiener Musikkritiker haben seine *Fünf Orchesterstücke Op.16* (1909) ablehnend angenommen. Hugo Leichtentritt schreibt in 1912: „Ein tragikomisches Schauspiel, zu dieser tollen Katzenmusik das Gesicht des dirigierenden Schönberg zu sehen, der mit bald verzücktem, bald verzweifelter Ausdruck die Spieler anfeuerte. [...] Und dies sollte die Musik der Zukunft sein?“ (Leichtentritt 1912, zit. nach Slonimsky 2000: 150).

Schon über die *Erste Kammermusik Op.9* (1906) schrieb Ernst Decsey, sie sei „eine Art Katzenmusik, jaulend jammernd, desperat“ (Decsey 1914, zit. nach ebd.: 157) und Felix Borowski meinte: „Eine Katze, die auf der Tastatur eines Klaviers entlang läuft, könnte eine lieblichere Melodie hervorbringen als jede von denen, die dem Bewusstsein des Wiener Komponisten entsprangen“ (Borowski 1913, zit. nach ebd.: 156).

Man muss an dieser Stelle anmerken, dass die beiden obengenannten Werke Schönbergs noch zu seiner tonalen Phase gehören. Erst das Bläserquintett Op.26 aus dem Jahr 1924 zählt seine erste Komposition, die allein mit der Zwölftonmethode komponiert wurde. Da wurde die Emanzipation von traditionell hierarchischen Organisationsprinzipien der tonalen Musik vollständig erreicht.

Die Katzenmusik wurde oft als Karikatur von Musik, als keine „richtige“ Musik, sondern als ein „Zerrbild“ der Musik verstanden. Von der traditionalistischen Perspektive wurde also die moderne Musik als „diletantisch“ wahrgenommen und „ermangele der Inspiration“ und „storze vor Mißklänge“ (Geiger 2004: 163).

Keine von diesen drei Charakteristiken trifft eigentlich zu. Die moderne Musik ist in der Tatsache höchstkompliziert - sie hat ihre eigenen Regeln entwickelt, die durch das reine Zuhören nicht erkennbar sind; sie hat die Wege zu neuen Klängen geöffnet, die aber teilweise nicht mehr mit dem menschlichen Ohr wahrnehmbar sind; und sie war dadurch völlig innovativ. Warum wurde sie dann Katzenmusik genannt?

Schönberg und der Fortschritt

Die atonale Musik der Zweiten Wiener Schule hat bei dem Zuhörer folgende Gefühle ausgelöst: sie hat ihn gestört, schockiert und sie ist ihm auf die Nerven gegangen. Es war die ästhetische Erfahrung dieser Musik, die an das Geheul der Katzen erinnert hat. Sie war eine groteske Musik, eine revolutionäre und schreckerregende Katzenmusik. Und was waren die Ausdrucksmittel dieser Musik?

Zofia Lissa beschreibt in ihrem Aufsatz *Über das Komische in der Musik*⁶⁰ die „Klangsubstanz“, welche dem modernen Hörer als komisch vorkommt. Es ist die Kontrastierung der Klangfarben, der extremen Klangregister und der Dynamik; Ungleichheit von Klangfarben und Klangstrukturtypen; oder die paradoxe Zusammenstellung von Instrumenten, die als komisch betrachtet werden. Die Klangfarben werden dann komisch, wenn die ausführende Instrumente der menschlichen oder tierischen Stimme analoge Effekte hervorbringen und die komischen Klangstrukturtypen werden durch die Ungleichheit vom Klangvolumen und dem Charakter der Melodie. Das alles evoziert die musikalische Komik. Für den zeitgenössischen europäischen Hörer ist nämlich die Form und nicht der Gegenstand der Musik wichtig (Lissa 1969: 130f).

Rasche Figurationen und melodische Sprünge, sprunghafte Rhythmik, dass alles wird bei dem Zuhörer als abnormal wahrgenommen. In der Harmonik ist es das Nichtauflösen der andauernden Dissonanzen, das die Komik hervorruft. Das

⁶⁰ LISSA, Zofia, 1969: *Über das Komische in der Musik*. In: *Aufsätze zur Musikästhetik*. Eine Auswahl, Berlin: Henschelverlag.

Komische in der Musik wird also durch die obengenannten „Konstruktionskoeffizienten der musikalischen Faktur“ hervorgerufen (Ebd.: 115f).

Wie kommt es aber dazu, dass das Komische als grotesk empfunden wird?

Da die beiden sowohl asemantische als auch semantische Strukturen zu betrachten sind, kann man laut Lissa eine analoge Methodik anwenden: Der Rezipient überträgt Gestaltqualitäten aus seinen Wahrnehmungsbereichen auf das Klangmaterial, sodass die Klangstrukturen entweder als Klangkomplex darstellenden Qualitäten wahrgenommen oder mit scheinbar dargestellten Gegenständen ähnliche Qualitäten assoziiert werden (Ebd.: 112).

Das ist der holistische Horizont in der Musik - an welchem Sinn und Unsinn, Intention und das Intentionslose stehen - welches als Ausdruck, Interpretation und Mimesis bei Theodor Adorno definiert wird⁶¹ (Borgdorff 1998: 315).

Adorno schreibt in seiner *Philosophie der neuen Musik* am Ende des Schönbergs-Aufsatzes, dem Ausdruck die zentrale Stellung in der neuen Musik zu. „Wie das Ende, so greift der Ursprung übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestischer Art und nah verwandt dem des Weinens.“ Für Adorno ist es die „Emanzipation“ von der Wortsprache. Es ist nicht mehr der „Sinn“, welcher durch die Musik vermittelt sein soll – so wie es in der traditionellen Musik war - sondern der „Einspruch“ (Adorno 1997: 121f).

Der Ausdruck kann eine Bedeutung bekommen - also zum Geste werden – nur in einer Gemeinschaft, in der die Individuen einander und die Welt interpretieren. Damit den Ausdruck also eine Bedeutung zugeschrieben werden kann, und dieser somit als „Geste“ entschlüsselt sein kann, wird eine Kollektivität, eine soziale Wirklichkeit in der Musik vorausgesetzt (Borgdorff 1998: 316).

Will man hier mit einem semiotischen Ansatz fortzusetzen: um ein Erkennen zu können, muss man in der Lage sein, geltende Konventionen zu erkennen, sie zu abstrahieren und dann zu verändern – man muss die konventionelle Codes in der Sprache kennen. Um die Ironie in der Musik erkennen zu können, muss man

⁶¹ Vgl. BORGDORFF, Henk: Holismus, Wahrheit und Realisnuns. Adornos Musik-Denken aus amerikanischer Sicht. In: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Mein: Shurkamp, 1998.

zusätzlich auch über die Kenntnisse des Subcodes des einzelnen Musikstücks verfügen (Eco 2002).

Das mimetische Moment der Musik liegt also nicht in ihrer Fähigkeit, die Wirklichkeit abzubilden oder nachzuahmen. Die Frage danach, was die Musik bedeutet ist also falsch. Es geht nicht um den Inhalt, sondern um das Performative in der Musik: „nicht was sie bedeutet, sondern dass sie bedeutet macht ihren Gehalt.“ Die Musik lenkt nun mehr unsere Aufmerksamkeit, sie steuert unsere Erlebnisse und das ist ihre Bedeutung (Borgdorff 1998: 317).

Adorno schreibt der modernen Musik einen sozialen Gehalt zu, indem sie auf gesellschaftliche Unwesen deutet. Für ihn „sind die Gesten der Kunstwerke objektive Antworten auf objektive gesellschaftliche Konstellationen.“ Die Musik ist keine Ideologie mehr, wie es die vormoderne Musik war. Sie hat sich völlig von der harmonischen Tradition aufgelöst und kann durch die Mitteln der freien Atonalität die gesellschaftlichen Veränderungen ungestört reflektieren (Adorno 1997: 124).

In der modernen Kunst „reflektiert das Kunstwerk an die Gesellschaft“ indem es die Tradition vergisst, indem es neu ansetzt. Die Objektivität des Kunstwerks liegt also darin, dass es den Augenblick - in dem es die Gesellschaft reflektiert - fixiert. Adorno schreibt der Musik solche Funktion zu, durch die „Schocks des Unverständlichen“, die „sinnlose Welt“ zu erhellen. Die moderne Musik übernimmt somit die Funktion des Grotesken (Adorno 1997: 125f).

Satirische Ironie

Die Musiksemiotikerin Esti Scheinberg⁶² definiert Phänomene wie Ironie, Satire, Parodie und Groteske, als Zweideutigkeit - „artistic modes of ambiguity“. Zweideutigkeit entsteht laut Scheinberg dann, wenn ein Diskurs zwei oder mehreren „meanings“ beinhaltet. Es gibt mehrere Varianten der Zweideutigkeit. Für die Künste des frühen 20. Jahrhunderts bezeichnet sie jedoch die „permanente Situation der Unentschlossenheit, die durch keine endgültige Lösung beendet werden kann“, als charakteristisch. Die Zweideutigkeit selbst ist hier der Hauptinhalt des Diskurses.

⁶² Vgl. SCHEINBERG, Esti, 2000: Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities. Aldershot: Ashgate.

Somit sieht sie eine Parallele mit der Poetik Aristoteles' – der Kern seiner Tragödien liegt genauso wie im Grotesken in den unentscheidbaren Situationen.⁶³

„The grotesque is an unresolvable ironic utterance, a hybrid that combines the ludicrous with the horrifying.“ (Scheinberg 2007: 207)

Das Wort Ironie kommt aus dem griechischen *ἵπocrisis*, wörtlich übersetzt als Verstellung, Vortäuschung. Im Meyers großen Taschenlexikon⁶⁴ findet man folgende Begriffsdefinition:

„Ironie bedeutet eine Redeweise, bei der das Gegenteil des eigentlichen Wortlauts gemeint ist; wurde dann zu einer (fast immer aggressiven) rhetorischen Figur, durch die der Hörererwartung gemäße, vielfach nicht beweisbare negative Werturteile in der Form eines ironischen Lobs vorgetragen wurden;“

Scheinberg konkretisiert die Definition des Grotesken durch die Gegenüberstellung dieser zur Ironie:

„Although infinite irony, in its traditional interpretation, is based on a 'negative' process, which systematically eliminates any possible meaning of a message, the import of each subject of its irresolvable intellectual dichotomies is mostly euphoric values, such as 'life', 'honour' or 'loyalty'. On the other hand, the grotesque, based on a 'positive' process of accumulation that regards all imports as equally valid, presents not only a statement which is logically problematic, but also one that leads to sensual and emotional disorientation. The grotesque not only presents, but actually embraces, dysphoric human values: the despised, the ridiculous and the horrifying.“ (Scheinber 2007: 210)

⁶³ Vgl. Celestini 2006: 12 ff.

⁶⁴ Vgl. Artikel „Ironie“, in: Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Bd. 10, Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 1987.

Sonatine Bureaucratique

Allegro

*Off he sets
Le voilà parti*

*He makes his way merrily to the
Il va gaiement à son*

*office,
bureau*

*"stuffling" as he goes.
en se "gavillant"*

*He is pleased, and wags his head.
Content, il hoche la tête*

1

Abbildung 3.6 Eric Satie, Sonatine Bureaucratique, 1.Satz (1917)

Eric Satie schafft hier eine musikalische Karikatur – Parsiflage des Klassizismus, indem er das musikalische Material der Sonatine in C-Dur Op.36 von Muzio Clementi (den meisten Klavierschülern bekannte Musik) mit den Begleittexten über den alltäglichen Ablauf des Tages eines Beamten verseht. Die Übereinstimmungen zwischen der Musik und dem Texten sind „rein zufällig“ und Satie schafft dadurch eine „Demontage von Erwartungsklišees“.⁶⁵

⁶⁵ Vgl. DASCHNER, Hubert, 1986: Humor in der Musik. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 136f.

Gabriele Beinhorn beschreibt in ihrer Dissertation⁶⁶ die Gestaltung des Grotesken in Schönbergs Melodrama *Pierrot lunaire*. Alle Gedichte wurden von Schönberg selbst als „ironisch-satirisch“ bezeichnet. Es ist jedoch nicht nur die ironisch-satirische Intention Schönbergs, sondern auch „die Extreme der Rezeptionsgeschichte des ‚Pierrot lunaire‘ zu berücksichtigen. Die Kombination ‚ironisch-satirischer‘ mit grauenvoll-tragischen Momenten führt mit ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit laut Schönberg sowohl bei einzelnen Melodramen als auch beim gesamten Zyklus zu grotesken Wirkungen“ (Beinhorn 1988: 1f).

Für Beinhorn ist die ästhetische Kategorie des Grotesken „ein Indikator für die Wahrheit und Tiefe eines Kunstwerks“ (Ebd.: 18). In Schönbergs *Pierrot lunaire* sind es zahlreiche gegensätzliche musikalische Ebenen und verschiedene Musik- und Textwirkungen die eine ironisch-satirische und groteske Wirkung hervorrufen und dadurch eine Kritik an die Wiener Fin-de-siècle-Mentalität richten. Durch den musikalischen Schock der Dissonanzen hat Schönberg zugleich auch eine Kritik an tradierte künstlerische Werte geliefert. (Ebd. 244f)

Adorno beschreibt in seiner *Philosophie der neuen Musik* die Parallelen und die Unterschiede zwischen dem Schönberg'schen *Pierrot* und der musikalischen Rezeptionen dieser Clown'schen Abbildung bei Igor Strawinsky - *Petruschka*. *Pierrot*, *Petruschka*, sowie Strauss'sche *Eulenspiegel* - welcher in Strawinskys Ballett mehrmals anklingt - überleben den eigenen Untergang.

Bei Schönberg wird *Pierrot* als eine „einsame Subjektivität“ dargestellt. Es ist nicht nur der Text der Gedichten, sondern vor allem die Musik „die mit dem Ausdruck schiffbrüchigen Geborgenseins das Bild hoffnungsloser Hoffnung entwirft.“ Solcher Pathos gibt es bei Strawinsky nicht. Bei *Petruschka* bekommt die Subjektivität kein Charakter des Opfers. Die Musik schlägt sich hier „eher auf die Seite derer, die den Misshandelten verlachen, als auf dessen eigene, und folgerecht wird die Unsterblichkeit des Clowns am Ende für das Kollektiv nicht zur Versöhnung sondern zur bösen Drohung.“ Musik identifiziert sich mit der vernichtenden Instanz und unter der Hülle der traditionellen Form wird die Wendung gegen das Subjekt vollzogen (Adorno 1997: 133).

⁶⁶ BEINHORN, Gabriele, 1988: Das Groteske in der Musik: Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“. Pfaffenweiler: Centaurus.

Fl.
B-Kl.
(B)

ruhiger
(30) me . lan . cho - lisch dü - strer Wal - zer, kommst mir nim . mer aus den
ruhiger
pp

Fl.
B-Kl.
(B)

(35) Sinnen, haftest mir an den Ge - dan - ken wie ein blas - ser Trop - fen Bluts!
(35) pp

Fl.
B-Kl.
(B)

pp

Fl.
B-Kl.
(B)

(40) rit. (44) molto rit.

folgt ohne Pause: Madonna.
Flöte, Baß-Klarinette in B, Violoncell; später dazu Klavier, Geige.

Segue directly to "Madonna"

Abbildung 3.7 Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire*: Valse de Chopin (1912)

In der Nr.5 „Valse de Chopin“ schafft Schönberg eine Art des Totentanzes. Er verbindet hier die Konnotation des Todkranken mit den Elementen einer walzerspielenden Volksmusikkapelle. In der Coda (Takt 30) tritt eine „Spieluhren-Mechanismus“ auf – jeder Takt wird verdoppelt und am Ende kommt zu einer Reduktion des Tonmaterials. Die „Lebensuhr“ Pierrots läuft ab und man kann die metaphorische Bedeutung hinsichtlich der untergehenden Wiener Gesellschaft assoziieren. Den Zusammenhang belegen die Zitate bestimmter Wiener Walzer-Stereotypen (Takt 32,33 in der Baßklarinette; Takt 30-33, 36-42 im Klavier). (Beinhorn 1988: 182ff)

Für Adorno ist Schönberg der Künstler im Sinne absoluter Modernität, den Strawinsky schreibt er wiederum die Rolle des restaurativen Träumers zu. Strawinsky ist für Adorno ein raffinierte Komponist, aber „kein bloßer Moderner“, er zielt nicht „auf Gelingen des Ausdrucks der Situation“, sondern schafft eine Kompromisskunst auf höchstem Niveau. Er ist Repräsentant der Vertreter einer Kunstrichtung, zu der u.a. Paul Hindemith, Richard Strauß, Dimitri Schostakowich und Benjamin Britten gehören. Sie alle gehören zu der „technisch reaktionären“ Moderne (Adorno 1997: 128).

Adorno beschreibt Strawinskys Petruschka:

„Die Grundkategorie der Petruschka ist die des Grotesken, wie sie die Partitur als Vortragsbezeichnung für Bläsersoli häufig gebraucht: des verzerrten, ausgelieferten Besondern. Darin kommt die beginnende Desintegration des Subjekts selber zutage. Stumpfsinn verhaltene Melismen, die allein gegen die Riesenharmonika der akustischen Totale – das Negativ der neuromantischen Riesenharfe – sich absetzen.“ (Ebd.: 134f)

Bei Strawinsky ist es Varieté, ein provokatives Lachen, es sind Zirkusstücke wo „körperliche Kunst“ zur Parole wird. Die Harmonik „entzieht sich der Gravitation“, sie ist intentionslos und erinnert an das Kabarett (Ebd.: 131f).

„Petruschka, dem Stil nach ‚neoimpressionistisch‘, setzt sich aus ungezählten Kunststücken, vom auskomponierten Sekundengeschwirr des Jahrmarkts bis zur verhöhnenden Nachahmung aller von der offiziellen Kultur verworfenen Musik, zusammen.“ (Ebd.: 132)

Egon Wellesz, österreichisch-britischer Komponist und Musikwissenschaftler, hat die Strawinsky'sche Petruschka mit Schönberg'schem Pierrot verglichen. Während die Emanzipation der Harmonik bei Schönberg auch die Melodik betraf, arbeitet Strawinsky mit einem Modell der Polytonalität. Adorno sagt: es ist „das Ineinanderklingen räumlich getrennter Musiken auf dem Jahrmarkt“ (Ebd.: 140).

Laut Adorno gibt es bei Strawinsky weder Angst, noch widerstehendes Ich, wie es bei Schönberg ist. „Das musikalische Subjekt verzichtet darauf, sich durchzuhalten, und begnügt sich damit, die Stöße in Reflexen mitzumachen.“ In Petruschka erscheint „das Element des Individuierten unter der Form des Grotesken“ (Ebd.: 145).

Am Anfang dieses „Vals“-Satzes wird zuerst das Hauptthema von der Trompete und der Flöte als „cantabile sentimentalmente“ eingeführt. Während die Melodie dann im fünften Takt nach Ziffer 71 in der Solo-Trompete weiter in cantabile Stil erklingt, wird sie bei den Flöten in die Staccato-Sechzehntel zerlegt. Beim Zuhörer tritt eine Assoziation des Drehorgelklangs auf, für welches solche Staccato-Melodik charakteristisch ist. Adorno bezeichnet solche Satzweise als „Mittel veranstalteter Entseelung“ (Ebd.: 135).

Vor der Ziffer 72 wird die Melodie plötzlich durch eine Generalpause abgebrochen; der Leierkasten-Walzer wird gestoppt ohne dass der verminderte Akkord aufgelöst wäre. Es kommt ein plötzlicher Tonartenwechsel von Es-Dur nach H-Dur, das Charakter wird zum Allegretto „grazioso e poco grotesco“ gewechselt und die klangliche Kombination von Harfe und Flöten erinnert jetzt an eines Spieldosenwerk. Zu diesen zwei mechanischen Instrumenten-Idiome baut Strawinsky noch Störeffekte im Orchester ein: Ab Ziffer 72 spielen Englischhorn und Kontrafagott in Begleitung von Zymbal, großer Trommel, Violoncelli und Kontrabass eine sowie harmonisch als auch artikulatorisch völlig andersgestaltete Duolen-Melodie, die unabhängig parallel mit dem $\frac{3}{4}$ -Takt erklingt. Es entsteht ein störender Kontrapunkt, dass die Widersprüchlichkeit der belebten Ballerina-Puppe, die sich zwar mechanisch bewegt, aber nur niederen Trieben folgt, musikalisch reflektiert. „Wo Subjektives begegnet, begegnet es als depraviert; als sentimental verkitscht oder vertrottelt. Es wird als selber bereits Mechanisches, Verdinglichtes, gewissermaßen totes aufgerufen“ (Ebd.: 135).

Das Drehorgel-Idiom ist ein Symbol für den Jahrmarkt und der Zuhörer bekommt somit bei Strawinsky eine Rolle „des amüsierten Betrachters von Jahrmarktsszenen [...] Damit aber ergreift er die Partei der Lacher: dem Blick der Musik auf Petruschka als auf das ästhetische Subjekt dünkt nutzloses Dasein komisch“ (Ebd.: 134).

„Gesellschaftlich ist die Groteske allgemein die Form, unter der Verfremdetes und Avanciertes akzeptabel gemacht wird. Der Bürger ist bereit, mit moderner Kunst sich einzulassen, wenn sie ihm selber, durch ihre Gestalt, versichert, sie sei nicht ernst zu nehmen.“ (Ebd.: 145f)

ВАЛЬСЪ.
(БАЛЕРИНА И АРАПЪ.)

WALTZ
(The Ballerina and the Moor).

71 Lento cantabile. $\text{♩} = 72$.

Flauto I. Solo
Pistoni I in Sib. Solo
Fagotto I. Solo

Fl. I.
Pist. I.
Fag. I.

72 Allegretto. $\text{♩} = 60$.

Fl. I. II.
Pist. I.
Fag. I.

Arpa I.
Arpa II.

Fl. picc. I.
Fl. I. II.
C. Ingl.
Cont. F.
Pist. I.
Gr. Cassa.
Piat. I.
Arpa I.
Arpa II.
Celli.
C. B.

mf sempre poco arpeg. (Blouffes la son avec la m. g.)
mf sempre poco arpeg. (Blouffes la son avec la m. d.)
mf poco pesante
f sub. $\rightarrow$ pp
pizz. p sempre
p sempre

73

Fl. I. II.
C. Ingl.
Cont. F.
Pist. I.
Gr. Cassa.
Piat. I.
Arpa I.
Arpa II.
Celli.
C. B.

f sub. $\rightarrow$ pp
(m. g.: clouffes toujours)
(m. d.: clouffes toujours)

73

Abbildung 3.8 Igor Strawinsky, *Petruschka*: Waltz (1911)

3.4. Postmoderne Dekonstruktion

Theodor Adorno betrachtet die Mahler'sche Symphonik als Wendepunkt der Naturbeherrschung. Der Bruch zwischen dem Subjekt und Objekt kann nicht mehr verhüllt werden, da die Tonmaterialien und Formen der traditionellen Symphonik an sich den subjektiven Ausdruck nicht mehr tragen können.⁶⁷ Die Unstimmigkeit zwischen Subjekt und Objekt ist in Mahlers Symphonik selbst zum Formprinzip geworden. Die Zeitlichkeit wird hier durchbrochen, die Erinnerungen an die Kindheit, die banale Melodien oder der Ausbruch der Wildheit treten ohne konsequenz-logischen Zusammenhang auf. Die Ganzheit der Musikwerke wird durch die Teilmomente definiert, die einen Vorrang bekommen haben.⁶⁸ (Tatsumura 1998: 356)

In der *Philosophie der neuen Musik* rückt die Thematik der Umwandlung der Herrschaftsverhältnisse zwischen Mensch und Natur in den Vordergrund. Schönberg negiert das tonale System und ersetzt ihn mit der freien Atonalität. Diese Negation ist mit dem Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks tief verbunden. In der Romantik wurde das subjektiv Erfahrene durch die objektive Sprache der Tonalität abgebildet. Dieses war für Adorno aber nur ein Scheinausdruck. Dagegen wird bei Schönberg die reale Angst der Menschen direkt durch die Dissonanz ausgedrückt. Der Scheincharakter der Musik wird somit vernichtet. (Ebd.: 357)

Mit der baldigen Entstehung der Zwölftontechnik wurde aber wieder ein System der Naturbeherrschung entwickelt. Diese schränkte wieder das kompositorische Subjekt ein, so dass es jetzt unter die Herrschaft der Regeln geriet, die es sich selbst aufgestellt hatte. Der weitere Schritt in der Musikgeschichte war laut Adorno die „Entsubjektivierung“. Die Epoche des subjektivistischen Zeitbewußtseins wurde endgültig mit der Musik Strawinskys überwunden, in welcher die Tendenz der „Dissoziation“ der Zeit deutlich zum Ausdruck kommt. John Cage hat dann diese bis ins Extreme gebracht. Adorno interpretiert diesen sogenannten „Cage-Schock“ als Protest gegen die sich immer wiederholende Naturbeherrschung. Die europäische

⁶⁷ Vgl. ADORNO, Theodor W.: Mahler. Eine musikalische Physiognomik, In: Die musikalischen Monographien, Bd.13, Frankfurt a.M., 1971.

⁶⁸ Vgl. TATSUMURA, Ayako: Musik und Natur. Theodor W.Adornos Theorie im Zeitalter der Globalisierung. In: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 337-365.

bürgerliche Tradition wurde durch die Denkweise diesen Amerikaner, der außerhalb der Tradition stehen konnte, endgültig zerstört. (Ebd.: 358)

Eco, Pirandello und die Definition von Humor

Musik wird von Umberto Eco in seiner *Einführung in die Semiotik*⁶⁹ einerseits als ein semiotisches System ohne semantische Dichte - ohne semantischen Inhalt - definiert, andererseits existieren in der Musik musikalische „Zeichen“ (Syntagma) mit dem expliziten denotativen Wert (z.B. Trompetensignale in der Armee, die eine ganz genau Bedeutung haben) und es existieren Syntagma welche im Laufe der Zeit ein kulturellen konnotativen Wert erworben haben (z. B. Hirtenmusik, kriegerische Musik). Bei dem ästhetischen Gebrauch eines semiotischen Systems stellt sich dann das Problem „des konnotativen Wertes der verschiedenen Stile“. (Eco 2002: 22)

Eine Definition von Lachen versucht anhand der Analyse des Ecos Romam *Der Name der Rose* Joachim Heßler⁷⁰ zu erstellen. Das Lachen steht da in enger Verbindung zum Tod, es beinhaltet oft eine tragische Komponente. „Es ist die Angst vor dem Tod, die uns Lachen läßt.“ Im Roman ist es die Angst von der Hölle. Im Lyotardschen Sinne würde man dies als Angst vor dem System verstehen. Das Lachen stellt das ganzheitliche System in Frage und „sobald eine System der Lächerlichkeit preisgegeben wird, wird es wertlos und unwichtig“. (Heßler 2001: 56)

Durch das Lachen kann man sich von der „Wahrheit des Teufels“ – von der „totalen Wahrheit“ - befreien.

„Es gibt in der Postmoderne keine Wahrheiten. Es gibt allenfalls so viele Wahrheiten, wie es Diskursarten gibt und das Lachen entstellt sie immer wieder, in dem es den Widerstreit mit den Wahrheiten eingeht.“ (Ebd.: 58)

Umberto Eco beschreibt in seinem Essay *Pirandello ridens*⁷¹ die Studien und Vorlesungen von Luigi Pirandello zum Thema Humor⁷². Eco gibt an vier

⁶⁹ ECO, Umberto, 2002: Einführung in die Semiotik, München: Wilhelm Fink.

⁷⁰ HEßLER, Hans-Joachim, 2001: Philosophie der postmodernen musik: Jean-François Lyotard. Dortmund: NonEm-Verlag.

⁷¹ ECO, Umberto, 1969: Pirandello ridens. In: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien u.a.: Carl Hanser, 1988.

⁷² PIRANDELLO, Luigi, 1997: Der Humor: Essay. Berlin: Propyläen.

Problempunkte, welche die Philosophen in den Untersuchungen dieses Phänomens entdeckt haben: 1. Zuerst ist es die Frage, ob es beim Komischen um eine „Grunderfahrung“ mit zahlreichen Modifikationen oder um „verschiedene Erfahrungen“ geht. 2. Es ist schwierig, die Komponenten des Komischen zu bestimmen, weil paradoxerweise zum komischen auch solche Phänomene zählen wie z.B. das Weinen. 3. Baudelaire hat das Lachen als zutiefst menschlich, also teuflisch definiert, es lässt sich also ein enger „Zusammenhang zwischen dem Komischen und dem Gefühl des Unbehagens vermuten“. 4. Die zahlreichen Theorien haben das Humor entweder zu eng (Bergson oder Freud), oder zu breit definiert. Eco stellt hier für das letztere den Pirandello als Beispiel dar, der sich vorgenommen hat, den Humor zu definieren, und stattdessen nur eine Reihe von Definitionen des Komischen und der Ironie gegeben hat. (Eco 1969: 243f)

Lyotard und Satire

Jean-François Lyotard stellt in seinem Essay *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments* eine Kritik an die Versuche, ein System für die zeitgenössischen Künste zu erstellen. Als Beispiele nennt er nur einige: die freudsche, die marxistische oder die semiotische Leseart der Künste. Er weist darauf hin, dass die meisten „Philosophen“ nur das definiert haben, „was sich widersetzt, was schlecht codiert oder verschlüsselt ist und alles in allem regelrecht täuschend erscheint, weil es kaum in Systembegriffe umgesetzt werden kann“ und dabei eigentlich nicht vorhatten „die Werke zu erklären oder zu deuten, geschweige denn ein System darauf aufzubauen“ (Lyotard 1979: 51ff).

„Sie haben ein System entwickelt, das solche asystematischen Zonen notwendig macht, und damit den sich entziehenden Werken im Namen des Symbolischen, des Anderen oder des Textes nachträglich eine Ehre erwiesen.“
(Ebd.: 53)

Falls sich die genaue Bestimmung des Werkes nicht definieren lässt, oder die Zuordnung der einzelnen Systemmerkmale nicht möglich ist, wird das Werk nicht „in Sinn transformierbar“ und damit nicht wahrnehmbar. Man fragt sich: Ist es die Krise der Wahrnehmung oder der Mitteilung?

„Entsteht der Ruf nach dem System nicht eigentlich erst aus dieser verschärften Krise, d.h. ganz einfach aus dem Wunsch, offensichtlich sinnlose Werke zu begreifen?“ (Ebd.: 54)

Jean-François Lyotard versteht in seinem Essay *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments*⁷³ die „Satire“ als eine unendliche Kette von Metamorphosen „im lateinischen Sinne einer Saturation (Sättigung und Reichhaltigkeit) von Gattungen in ein und demselben Werk“ (Ebd.: 59).

Die Methamorphosen des künstlerischen Werkes lassen sich folgendermaßen erklären: Das Kunstwerk - künstlerisches Produkt - (Buch, Bild, Oper usw.) ist als Methamorphose des Autors („Referenten“) zu verstehen. Der Rezipient („Adressat“) wiederum wird durch das Lesen, Zuhören oder Anschauen zur Metamorphose dieses Kunstwerks. Die Methamorphose ist bei Lyotard also ein unendlicher Prozess, es ist eine Kommunikationskette zwischen dem Referenten und Empfänger. „Der Referent kann sich in Sender oder Empfänger wandeln, der Sender in Referent oder Empfänger“ (Heßler 2001: 54).

Laut Lyotard liegt die Natur der Satire nicht in der Frechheit – wie es Schlegel behauptet hat - sondern in der Tatsache, dass sie „etwas“ zeigt und dieses etwas ist nicht nur „eines“, sondern „viele“; „so viel, dass es uns ziemlich schwerfällt herauszukriegen, was sie uns bedeuten will (sieht es doch aus, als ob sie uns nicht zur Kenntniss nähme)“ (Lyotard 1979: 59).

In der Satire treten die Gattungen zahlreich auf und zugleich versuchen sie stets ein Bereich zu bilden, der uns etwas sagt. „Eben das ist die Bestimmung unserer Postmoderne, dass dem Kommentar eine schier unendliche Karriere eröffnet wird“ (Ebd.: 70). Das Kriterium für das postmoderne Kunstwerk ist also, dass es etwas Neues zeigt, was noch keinem Experiment unterzogen worden war, was noch keine Regeln hat. Nach Lyotard wird dadurch die Ästhetik zur „Para-Ästhetik“ und das Werk zur „Para-Poetik“. So eine Vieldeutigkeit besitzt auch das Lachen. In paradoxen Situationen bleiben die Fragen meistens offen, die Widersprüche ungelöst, es bleibt nichts anderes nur Lachen übrig. Deswegen wird „Satire“ mit dem Lachen

⁷³ LYOTARD, Jean-François, 1979: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments*. In: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments*. Berlin: Merve Verlag, 1986.

und der Lächerlichkeit konnotiert, sie löst das Lachen aus und bietet damit einen Ausweg aus dem Unlösbaren. (Ebd.: 72)

Lyotard analysiert in seinem Buch *Dérive à partir de Marx et Freud* die Komposition *Sequenza III*⁷⁴ von Luciano Berio. Er eröffnet seinen Text mit der Behauptung, dass die Funktion der Kunst und Politik daran liegt, die Menschen träumen und eigene Dränge verwirklichen zu lassen. (Lyotard 1994: 163)

Die Musik definiert Lyotard so, dass „ihr Diskurs zwar nicht zum Referenten anzeigt, wie es bei der Sprache ist, jedoch sich als zeitliche Anordnung (diachron wie die Ansprache) diskontinuierlichen Elementen (der *articuli* wie die Noten) präsentiert, die durch den eigenen Platz im System als Phänomene definiert werden (Tonleitern und Harmonieregeln)“ (Ebd. 165f).

Da kann man jedoch als einen Kritikpunkt einsetzen - in der Musik können auch Referenzpunkte gefunden sein. Man denkt z.B. an die Wagnerianische Leitmotive.

Es gibt zwei Möglichkeiten, wie die Töne in der Zeit organisiert sein können. Entweder nach den Regeln der Harmonie, Melodie, Komposition und ähnlichem – so sind die Klänge für das Ohr leicht wahrzunehmen – oder als eine unsystematische Klangmischung – damit wird es verhindert eine Bewertung zu schaffen. Die zweite „Vorgehensweise“ beschreibt Lyotard als Dekonstruktion oder als der Gedanke der Auflösung („resolution“) ⁷⁵ (Lyotard 2010: 52f).

Luciano Berio ist für Lyotard ein Darsteller der beschleunigten Deformation, welche Prinzipien und Ebenen des musikalischen Diskurses erobert. Den Schwerpunkt dieser Dekonstruktion sieht Lyotard unter anderem in dem spezifischen Gebrauch der Verknüpfung der Musik mit der Sprache. Dieser hat eine lange Entwicklung - von Wagner über Janaček, Schönberg und andere Nachkriegskomponisten wie Berio und Stockhausen - gehabt. (Lyotard 1994: 165ff)

Falls es zur Transgression (Überschreitung) eines von den Prinzipien kommt, falls es zum „Ereignis“ kommt, handelt es sich laut Lyotard um eine Durchdringung des

⁷⁴ LYOTARD, Jean-François, 1994: A Few Word to Sing: Sequenza III. In: *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: Galiléé.

⁷⁵ LYOTARD, Jean-François, 2010: Berührungen. In: *Streifzüge*. Wien: Passagen.

durch die Triebe beherrschten Raumes in einen anderen, durch die Regeln geordneten Raum. In der Musikgeschichte sind solche Situationen schon öfters aufgetreten, das Ereignis konnte aber immer durch die Regeln absorbiert werden. Einen Bruch ist aber in der modernen Musik aufgetreten. Die klassische Musik sollte laut Lyotard die Affektivität ins System der transferablen Symbolen absorbieren – es war etwas wie eine Sprache der Leidenschaften (Affektenlehre im Barock, Tonartensymboliken in Romantik usw.); heutzutage ist das musikalische Symbol aber umgekehrt mit dem affektiven Quant geladen, es ist eine triebhafte Darstellung.

Wie kommt es zur solchen Vertonung des Affektes, also zur Arbeit der Figuration⁷⁶ in dem musikalischen Diskurs? Der Ursprung liegt laut Lyotard in Berios Umgang mit der Sprache. Berio erreicht die Affektivität des Gedichtes von Markus Kutter nicht nur durch ihre Vertonung. In Sequenza III tritt der Text im engen Zusammenhang mit verschiedenen Emotionen und Verhaltensarten (definiert durch den Komponisten als „tense muttering“⁷⁷) auf. Lyotard sagt, dass Musikobjekt mit dem Affekt besetzt ist. Die zahlreichen Intonationsanweisungen und außersprachlichen Ausdrücke wie das Lachen, das Schnippchen, das Mummeln von Silben usw. tragen dazu bei, dass der Gesang dauernd zwischen dem Diskurs, dem Gesang und den nichtartikulierten Stimmausdrücken schwingt. Die Sprache ist hier durch den figurativen Raum, welcher sie durchdringt, formiert.

Die Figur und die Figuration in den Künsten verlieren somit den Posten des stabilen, darstellenden, fest bestimmten Codes und werden zum Konfliktraum, zum Ort der Begegnung von Affekten, Stärken und Kräften, welche den Code und seine Konventionen „überschneiden“.

„Ebenso wie das Sichtbare den Blick ergreift, der es enthüllt hat und ein Teil von ihm ist, so spricht niemand, ohne sich zu jemandes Gesprächspartner

⁷⁶ Vgl. LYOTARD, Jean-François, 1985: Discours, figure. Paris: Klincksieck.

Ebd. 22: Die Lyotardsche Wahrnehmung der Figur ist ähnlich mit der von Didi-Hubermann. Die Figur ist für Lyotard keine Gestalt. Der figurale Raum - der Ort der Figur – ist kein figurativer Raum. Der Figurbegriff lässt sich hier am besten mit dem Begriff der *Konfiguration* beschreiben, als Konfiguration der Elemente die durch bestimmte Trieb- und Sehnsuchtkräfte wiederbelebt und zusammengebunden sind. Es ist ein Geschehen, das was sich dem durch Diskurs artikulierten Wissen widersetzt.

⁷⁷ Bei der Technik *tense muttering* sollen die Silben so schnell ausgesprochen werden, dass es zu deren Deformation vorkommt. Lyotard beschreibt es als eine Art der Kondensation.

gemacht zu haben, und sei es zu seinem eigenen. Mit einer einzigen Bewegung schließt er den Kreis seiner Beziehung zu sich selbst und den Kreis seiner Beziehung zu den anderen und setzt sich damit zugleich als Gesprächsstoff, als Sprechen, von dem man spricht: er bietet sich dar und bietet jedes seiner Worte einem universalen Wort.“ (Merleau-Ponty: 202 zit. nach Lyotard 1979: 66f)

Für Eco ist also die Antwort auf die Moderne die Ironie mit dem Lachen. Für Lyotard ist die Postmoderne die Anspielung auf das Nicht-Darstellbare, ein Paradox, eine andauernde Ironie. Fraglich ist, ob die postmodernen Werke noch eine groteske Wirkung hervorrufen.

Postmoderne und Kulturindustrie

In der *Kunst und Künste*⁷⁸ nimmt Adorno Stellung zur Nachmoderne und revidiert radikal seine Avantgard-Gedanke. An der klassischen Moderne hatte man deutlich den dialektischen Umschlag von der Befreiung zu neuerlicher rationalen Beherrschung beobachten können – das war die Entwicklung von der freien Atonalität zur starren Dodekaphonie.⁷⁹ (Eichel 1998: 287)

In der Nachmoderne wird das Vakuum jedoch nicht mit neuen Zwängen, sonder mit Verfahrensweisen anderer Künste aufgefüllt. Die Freiheit der künstlerischen Autonomie wird zum ersten mal nicht mit den rational kontrollierten Regeln kompensiert, sondern mit anderen künstlerischen Strukturen. Es kommt zum Vermischen und Vernetzen, in dem nichts mehr selbstverständlich ist. Adorno bezeichnet solche künstlerische Verfahren als „Dynamik des Unzeitgemäßen“, für ihn ist es ein Protest gegen die Klassifizierungen der verwalteten Welt, gegen die Uniformität des Kulturbetriebs, gegen die Ordnungsleistung der Vernunft. (Ebd: 288)

Das ist als eine Revolution zu verstehen. Die Kunst hat ihre Gattungen gesprengt und dadurch ist sie aus der Dialektik von Aufklärung und Naturbeherrschung, von Ration und Selbstunterdrückung des Menschen herausgetreten. (Ebd: 289)

⁷⁸ ADORNO, Theodor W., 1981: Die Kunst und die Künste. In: Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main: Shurkamp, 1981.

⁷⁹ EICHEL, Christine, 1998: Zwischen Avantgarde und Agonie. Die Aktualität der späten Ästhetik Theodor W. Adornos. In: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Shurkamp, 1998.

Diese Krisensituation der Künste sieht Adorno als Chance. Er beschreibt in der *Philosophie der neuen Musik* die Musik Schönbergs als seismographisches Reagieren. Mimesis ist für ihn keine Nachahmung, „sondern sympathetisches Reagieren auf Empirie im Medium der Kunst, wobei alle Verletzungen, alle Deformationen durch die Empirie in solch symphatetisches Reagieren mit eingehen.“ Doch genau diese Artikulationskraft ist angesichts der Agonie der Nachmoderne in Gefahr. Mimesis ist kaum noch wahrnehmbar. Es geht nun mehr um beliebiges Spiel, „nicht aber mehr um den Wahrheitsgehalt von Kunst, nämlich um ihre komplexe Verwobenheit mit empirischer Erfahrung.“ Die Fähigkeit der Künste, das auszudrücken, was im kollektiven Bewußtsein der arbeitsteiligen Gesellschaft verdrängt wird, ist in Gefahr. (Ebd: 290f)

Die Aktualität des Ansatzes von Adorno, das ist die Musik von Ligeti in Hollywoodproduktionen oder Surrealistische und Dadaistische Abbildungen in Zeitschriften-Layouts und Werbespotten. Die Moderne und Nach-Moderne werden in der „Kulturindustrie“ nur als bloßer Reiz benutzt, rausgerissen aus dem ursprünglichen Kontext. Die Kunstgattungen selbst werden auch durch die Vernetzung zu den „Bindestrich-Künsten“. Am Anfang von diesem steht das „Urphänomen der Verfransung“, die Eindringung der Alltagsästhetik in die Struktur des Kunstwerks. Performance, Installationen, Video und Photographie – das alles ist das Wechselspiel zwischen Kunst und Realität. Es ist nich mehr der Begriff des Verstehens, stattdessen werden die Artefakte der Kultur in den Werken entideologisiert. Ihre Eindeutigkeit und Funktion splintern sich in andere Deutungen und Bedeutungen auf. (Ebd: 291f)

4. Schlussfolgerung

Durch die theoretischen Auseinandersetzungen im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde die Funktion des Grotesken für die gesellschaftliche Kulturordnung sowohl als schöpferisch, festigend, „apollinisch“, als auch liquidatorisch, zerlegend, „dionisisch“ definiert. Im zweiten Teil wurde diese These anhand der musikalischen Manifestationen – als Kulturmanifestationen – des Grotesken in abendländischen Gesellschaften einer empirischen Prüfung unterstellt. Es wurde festgestellt, dass in der Moderne zu zahlreichen Manifestationen des Grotesken in der klassischen Musik gekommen ist. Aus den postmodernen Kulturformationen ist die groteske Wirkung jedoch verschwunden.

Eine mögliche Antwort auf die Frage, wo das Groteske als Kulturphänomen in der postmodernen Kunst verloren gegangen ist, bietet Peter Fuß. Laut Fuß waren es nicht immer die grotesken Kunstwerke, die eine solche Funktion in der Gesellschaft erfüllt haben. In den archaischen Kulturen waren es die Mythen und Riten und erst später, in der Neuzeit war es die Kunst mit der Form der Groteske. In den modernen künstlerischen Grotesken, die als neuzeitliche Kulturformationen zu betrachten sind, hat sich jedoch die Funktion geändert, sie wurde nur auf die zerlegende reduziert.⁸⁰ Deswegen übernimmt laut Fuß die Funktion der grotesken Phänomene später die Philosophie nach Nietzsche.

Fuß nennt als die jüngste Transposition der Grotesken Struktur die zeitgenössische Philosophie. Diese hat ihren Anfang beim „Groteskkünstler“ Nietzsche - so nennt ihn Fuß - genommen. Es ist nicht mehr die Kunst, die als „Medium der Produktion von Unentscheidbarkeiten und Unbestimmtheit“ zählt, es ist die postmoderne Philosophie. (Fuß 2001: 484)

Das Erkenntnis-Paradigma in der Philosophie löst sich bei Nietzsche endgültig auf, er deutet „die Möglichkeitsbedingungen der Erkenntnis als geworden, werdend und damit als veränderlich“. Die Skepsis radikalisiert sich indem die klassisch-apollinische Paradigma des Seins („das Gegebene systematisch zu erfassen und in einem klar gegliederten Gedankenaufbau zu fixieren“) auf die grotesk-dionysische

⁸⁰ Vgl. CELESTINI, Federico, 2006: Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914). München: Franz Steiner, 16ff.

Paradigma des Werdens („die dynamische Wirklichkeit des (Anders-)Werdens“) umstellt. Er will durch die Dekomposition der christlich-abendländischen Kultur ihre Liquidation vollziehen, und somit eine „Umwertung aller Werthe“ durch die Inversion der kulturellen Ordnungsstrukturen erzielen. Nietzsche stilisiert sich somit zum „Dynamit“, das das Zeitalter auseinander sprengt. (Ebd.: 485f)

Der Komponist Pierre Boulez hat mal auf die Frage, wie er sich die Bewältigung der Probleme des modernen Opernschaffens vorstellt, geantwortet: Die eleganteste Lösung wäre, alle Opernhäuser der Welt in die Luft zu sprengen. Nach einem Text des deutschen Humoristen Lorient⁸¹ fand in der Faschings-Matinee der Bayerischen Staatsoper von 1973 eine groteske Podiumsdiskussion zum Thema „Die Opernsprengung“ statt. Drei Intendanten und ein Kritiker unter der Leitung von Diskussionsleiter (Lorient) führen ein „ernstes Gespräch“ über den „ungewöhnlichen Vorschlag“ des Dirigenten Boulez. Da die „progressive Ideen“ grundsätzlich unterstützt sein sollen, werden die „technischen Voraussetzungen und möglichen Folgen einer kulturpolitischen Operndetonation“ diskutiert. Am Ende wird eine Sprengung am Modell der Oper durchgeführt. „Donnerschlag und Blitz. Bei gleichzeitig einsetzendem Finale der ‚Götterdämmerung‘ detoniert die Bühne samt Diskussionsrunde“ (Lorient 2008: 147).

In den postmodernen Kunstwerken ist die Vermittlung über die Form wichtiger als die über den Inhalt. Somit wird verständlich, warum das Groteske hier nicht zur Erscheinung kommen kann: „Auch die groteske Dekomposition der symbolischen kulturellen Ordnung kann nur mit den Mitteln dieser Ordnung in dieser Ordnung Gestalt gewinnen. Das Groteske ist gestaltete Ungestalt und damit eine Form der Dekonstruktion“ (Fuß 2001: 488).

Zum Schluss eines Interviews über seine Operninszenierung von Flotows Martha wurde dem Lorient die Frage nach dem Sinn der heutigen Oper gestellt. Bei Lorient kamen Erinnerungen an einen Opernbesuch aus seiner Kindheit hervor: Der Vorhang ging auf und er erlebte eine Enttäuschung. Auf der Bühne gab es weder Wald noch Schloss über die er gelesen hat, auch kein Meer und keine Stadt, die er sich vorgestellt hat. Seine Erwartungen wurden nicht erfüllt.

⁸¹ Vgl. BÜLOW, Vicco von, 2008: Lorient's Kleiner Opernführer. Zürich: Diogenes Verlag, 138-147.

„Die Oper trägt, wie verschiedene andere unnütze Dinge, dazu bei, das Leben weniger trostlos erscheinen zu lassen. [...] Man sollte als Zuschauer und als Regisseur in die Oper ein gewisses Maß an Naivität mitbringen. [...] Ich will damit nur sagen, dass man dem Publikum nicht alles vorenthalten muss, wovon man befürchtet, es könne ihm gefallen. Die Sache mit dem Schock ist vorbei. Der Zuschauer hat auf der Bühne schon alles gesehen [...] Ich meine nicht, dass man sich um die Probleme drücken soll. Die haben nur langsam eine andere Verpackung nötig.“ (Loriot 2008: 155f)

Vielleicht sind eine solche Verpackung gerade die lacherregende Performance von Mnozill Bras oder Aleksey Igudesmann, die von Adorno sicher beschimpfend als „Bindestrich-Künste“ oder als „die Verfransung der Kunstgattungen“ bezeichnet würden.

ABSTRACT

Kurzfassung

Die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit bezieht sich auf die Manifestationen des Grotesken in der klassischen Musik im 20. Jahrhundert und auf ihren historischen und funktionalen Wandel.

Durch die theoretischen Auseinandersetzungen im ersten Teil der vorliegenden Arbeit, unter der besonderen Berücksichtigung der Karneval-Theorie von Michail Bakhtin, wurde die Funktion des Grotesken für die gesellschaftliche Kulturordnung sowohl als schöpferisch, festigend, „apollinisch“, als auch liquidatorisch, zerlegend, „dionisisch“ definiert.

Im zweiten Teil wurde diese These anhand der musikalischen Manifestationen des Grotesken in abendländischen Gesellschaften einer empirischen Prüfung unterstellt. Es wurde festgestellt, dass in der Moderne zu zahlreichen Manifestationen des Grotesken in der klassischen Musik gekommen ist. Aus den postmodernen Kulturformationen ist die groteske Wirkung jedoch verschwunden. Es ist nicht mehr die Kunst, die als Medium der Produktion von Unentscheidbarkeiten und Unbestimmtheit zählt, es ist die postmoderne Philosophie.

Abstract

The central question of this study refers to the manifestations of the grotesque in classical music in the 20th Century and its historical and functional change. Due to the theoretical arguments in the first part of this work, with the focus on the Bakhtin's carnival theory, was the function of the grotesque for the social cultural order both as a creative, firm up, "Apollonian" as well as liquidationist driven, decomposing, "Dionysian" defined.

In the second part of this thesis using the musical manifestations of the grotesque in Western societies, an empirical test has been assumed. It was found that in the modern era has come to many manifestations of the grotesque in classical music. From the postmodern cultural formations, the grotesque effect is gone. It is not the art that counts as a medium of the production of undecidables and uncertainty, it is the post-modern philosophy.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellenwerke

ADORNO, Theodor W., 1981: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main: Shurkamp.

ADORNO, Theodor W., 1981: Die Kunst und die Künste. In: Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main: Shurkamp, 1981.

ADORNO, Theodor W., 1997: Philosophie der neuen Musik. In: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

BACHTIN, Michail M., 1985: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/M – Berlin – Wien: Verlag Ullstein GmbH.

BEINHORN, Gabriele, 1988: Das Groteske in der Musik: Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“. Pfaffenweiler: Centaurus.

BERGSON, Henri, 1988: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt am Main: Luchterhand.

BORGDORFF, Henk, 1998: Holismus, Wahrheit und Realisnuns. Adornos Musik-Denken aus amerikanischer Sicht. In: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Shurkamp, 1998.

BRINKMANN, Richard; KUHN, Hugo (Hg.), 1971: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft 45, Stuttgart: Niemeyer, 197-211.

BÜLOW, Vicco von, 2008: Loriots Kleiner Opernführer. Zürich: Diogenes Verlag.

CELESTINI, Federico, 2006: Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914). München: Franz Steiner.

CHAILLAOU, de Pesstain: Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain – A reproduction in facsimile of the complete Manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146 / introd. by Edward H. Roesner; François Avril; Nancy Freeman Regalado. New York: Broude, 1990.

CRAMER, Thomas, 1966: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München: W. Fink

DASCHNER, Hubert, 1986: Humor in der Musik. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel.

DORN, Heinrich, 1870: Aus meinem Leben. Berlin.

ECO, Umberto, 1969: Pirandello ridens. In: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien u.a.: Hanser, 1988.

ECO, Umberto, 1988: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien u.a.: Hanser.

ECO, Umberto, 2002: Einführung in die Semiotik, München: Wilhelm Fink.

EICHEL, Christine, 1998: Zwischen Avantgarde und Agonie. Die Aktualität der späten Ästhetik Theodor W. Adornos. In: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Shurkamp, 1998.

FLÖGEL, Karl Friedrich, 1914: Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Nach der Ausg. von 1788, neu bearbeitet und hersg. von Max Bauer. München: Georg Müller.

FUß, Peter, 2001: Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels. Köln: Böhlau.

GEIGER, Friedrich, 2004: Katzenmusik. Zur ästhetischer Erfahrung kompositorischer Innovation. In: Mattenklott, Gert (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Felix Meiner.

GUTHKE, Karl S., 1961: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

HASELHAUS, Clemens, 1962: Deutsche Lyrik der Moderne. Düsseldorf: August Bagel.

HENSELER, Anton, 1930: Jakob Offenbach, Berlin: Max Hesses.

HEßLER, Hans-Joachim, 2001: Philosophie der postmodernen Musik: Jean-François Lyotard. Dortmund: NonEm-Verlag.

JENNINGS, Lee B., 1963: The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose, Berkeley and Los Angeles.

KAYSER, Wolfgang, 1960: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- KLEIN, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.), 1998: Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRACAUER, Siegfried, 1994: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LISSA, Zofia, 1969: Über das Komische in der Musik. In: Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl, Berlin: Henschelverlag.
- LÜDKE, Markus, 1994: „strange sounds emanating from the piano ...“. Überlegungen zur Jazzrezeption an Erwin Schulhoffs „Toccata sur le shimmy "Kitten on the Keys de Zez Confrey" “. In: Widmaier, Tobias (Hg.), „Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken“ – Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994. Hamburg: Bockel Verlag, 1996.
- LYOTARD, Jean-François, 1979: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments. In: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments. Berlin: Merve Verlag, 1986.
- LYOTARD, Jean-François, 1994: Dérive à partir de Marx et Freud. Paris: Galilée.
- LYOTARD, Jean-François, 1985: Discours, figure. Paris: Klincksiek.
- LYOTARD, Jean-François, 2010: Berührungen. In: Streifzüge. Wien: Passagen.
- MATTENKLOTT, Gert (Hg.), 2004 Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Felix Meiner.
- MEYERs großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Bd. 10, Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 1987.
- PIETZCKER, Carl, 1971: Das Groteske. In: Brinkmann, Richard; Kuhn, Hugo (Hg.), Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft 45, Stuttgart: Niemeyer, 197-211.
- SARCEY, Francisque, 1901: Quarante Ans de Théâtre VI., Paris.
- SCHEINBERG, Esti, 2000: Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities. Aldershot: Ashgate.
- SLONIMSKY, Nikolaus (Hg.), 2000: Lexicon of Musical Invective – Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time. London.

TATSUMURA, Ayako, 1998: Musik und Natur. Theodor W. Adornos Theorie im Zeitalter der Globalisierung. In: Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Shurkamp, 1998, 337-365.

THOMSEN, Christian W., 1977: Das groteske und die englische Literatur. Darmstadt.

WAGNER, Bettina, 2003: Dimitri Schostakowichs Oper „Die Nase“. Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

WEHMEYER, Grete, 1997: Höllengalopp und Götterdämmerung.: Lachkultur bei Jacques Offenbach und Richard Wagner. Köln: Dittrich.

WIDMAIER, Tobias (Hg.), 1995: Erwin Schulhoff: Schriften. Hamburg: Bockel.

WIDMAIER, Tobias (Hg.), 1996: „Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken“ – Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994. Hamburg: Bockel Verlag.

Internet

DOMMER, Arrey von (Hg.), 1865: Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch. Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr. In:

http://books.google.sk/books?id=uF_0AAAAMAAJ&pg=PP7&dq=musikalisches+lexikon+arrey+von&hl=de&sa=X&ei=G9xIT9y6KYaYOsTwnIkO&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false. abgerufen am 25.2.2012.

DORN, Heinrich, 1879: Aus meinem Leben. Musikalische Erinnerungen und Abhandlungen. Berlin: Liebel. In:

<http://archive.org/stream/ausmeinemleben00dorngoog#page/n9/mode/2up>. abgerufen am 22.4.2012.

HAND, Ferdinand, 1839 (1837-1841): Ästhetik der Tonkunst. In: Allgemeine Literatur-Zeitung , Bd. 1, Halle: C. A. Schwetschke und Sohn, 593-596. In:

http://books.google.sk/books?id=7hY4AAAAMAAJ&pg=RA2-PA593&lpg=RA2-PA593&dq=ferdinand+hand+das+l%C3%A4cherliche+und+komische&source=bl&ots=Dm10lP_v-1&sig=vrT7amv10u4SqvnJr_N21dl-

2Y8&hl=de&sa=X&ei=VLxLT8zEH4rYsgbPh9GTBQ&redir_esc=y#v=onepage&q=ferdinand%20hand%20das%20l%C3%A4cherliche%20und%20komische&f=false. abgerufen am 27.2.2012.

HEBENSTREIT, Wilhelm, 1843: Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik, ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache. Wien. In:

<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00018126/images/index.html?id=00018126&fip=qrsxeayayztsxseayaeyasdaswxdsyd&no=1&seite=416>. abgerufen am 22.4.2012.

<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00018126/images/index.html?id=00018126&fip=qrsxeayayztsxseayaeyasdaswxdsyd&no=10&seite=481>. abgerufen am 22.4.2012.

<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00018126/images/index.html?id=00018126&fip=193.174.98.30&no=&seite=499>. abgerufen am 22.4.2012.

HERMAND, Jost, 1960: Wolfgang Kayser, Das Groteske. Book review. Monatshefte, Vol. 52, No. 6, University of Wisconsin Press, 305-308. In: <http://www.jstor.org/stable/30160521>. abgerufen am 18.2.2012

HERMAND, Jost, 1963: Karl Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Book Review. Monatshefte, Vol. 55, No. 7, University of Wisconsin Press, 385-388. In: <http://www.jstor.org/stable/30156330>. abgerufen am 18.2.2012

HERMAND, Jost, 1965: Lee B. Jennings, The Ludicrous Demon. Book review. Monatshefte, Vol. 57, No. 6, University of Wisconsin Press, 303-305. In: <http://www.jstor.org/stable/30156367>. abgerufen am 18.2.2012

JEITTELES, Ignaz, 1835, 1837: Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Wien. In:

http://books.google.sk/books?id=mlgoAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. abgerufen am 22.4.2012.

KOCH, Heinrich Christoph, 1802: Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main: August Hermann. In:

<http://www.archive.org/stream/MusikalischesLexikon1802/KochMusikalischesLexikon1802#page/n451/mode/2up>. abgerufen am 25.2.2012.

MENDEL, Hermann; REISMANN, August, 1880: Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaft. Für Gebildete aller Stände. Bd.4/6, Berlin: Heimann; New York: Schuberth & Co. In:

<http://www.archive.org/stream/musikalischescon04mend#page/416/mode/2up>. abgerufen am 22.4.2012.

<http://www.archive.org/stream/musikalischescon06mend#page/122/mode/2up>. abgerufen am 22.4.2012.

<http://www.archive.org/stream/musikalischescon06mend#page/220/mode/2up>. abgerufen am 22.4.2012.

NÜßLEIN, Franz Anton; FURTMAIR, Max, 1937: Lehrbuch der Aesthetik als Kunstwissenschaft. Regensburg, §80-85, 71ff. In:

http://books.google.at/books?id=RmVKAAAcAAJ&pg=PA76&lpg=PA76&dq=bischer+%C3%BCber+das+groteske&source=bl&ots=cjbCKH7Na8&sig=i2K3chRX-NhoqY0Nyky3v3DMSog&hl=de&sa=X&ei=o_IIT6a9EefX0QW-_ZGWDg&ved=0CDUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. abgerufen 25.2.2012.

PAUL, Jean, 1804: Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Heilderberg, 72-88. In:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Schriften/Vorschule+der+%C3%84sthetik>. abgerufen am 25.2.2012.

PRIZER, William F., 2004: Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song. In: Early Music History, Vol. 23, Cambridge University Press, 185-252. In: <http://www.jstor.org/stable/3874769>. abgerufen am 18.2.2012.

SCHILLING, Gustav, 1840-42 (1834-38): Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst in 6 Bänden und einem Zusatzband. 2. Auflage, Bd. 4, Stuttgart. In:

http://books.google.sk/books?id=KLsZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbg_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false. abgerufen am 22.4.2012.

SCHÜTZE, Johann Stephan, 1817: Versuch einer Theorie des Komischen. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch. In:

<http://archive.org/stream/versucheinertheo00sch#page/n7/mode/2up>. abgerufen am 22.4.2012.

VISCHER. Friedrich Theodor, 1837: Über das Erhabene und Komische. Stuttgart 1837, 18, 158-162. In:

http://books.google.sk/books?id=QNg1AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. abgerufen am 22.4.2012.

WEBER, D. F. A., 1800: Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken. In: Härtel, Gottfried Christoph; Rochlitz, Friedrich (Hg.), Allgemeine musikalische Zeitung, Jg.3, Vol.9, 137-143; Vol.10, 157-162, Leipzig: Breitkopf & Härtel. In:

http://books.google.at/books?id=Rd0qAAAAYAAJ&pg=PA136&lpg=PA136&dq=weber+komische+charakteristik&source=bl&ots=QeG-Sdij7m&sig=6dpfJblhfT6man21E-dg_tEITz4&hl=de&sa=X&ei=39VIT9TpKM-3hAecwpigDg&ved=0CCcQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false. abgerufen am 25.2.2012.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1.1	Abbildung von grotesken Wandmalereien in den Ruinen des Domus Aurea von Nicolas Ponce, in <i>Description des bains de Titus</i> , 1786.....	4
Abbildung 1.2	Jacques Callot, aus den <i>Balli di sfessania</i> , Radierung 1621	6
Abbildung 1.3	Wolfsschluchtpuk. Radierung von George Cruikshank zu einer Londoner „Freischütz“-Parodie, 1826.	14
Abbildung 1.4	W.A.: Mozart, Don Giovanni, Leporellos Aria <i>Notte e giorno faticar</i>	18
Abbildung 3.1	Gustave Dorés Vision des "Galop infernal", wie er 1858 in Paris im <i>Orphée</i> zu sehen war (Paris, Privatsammlung)	44
Abbildung 3.2	Emile Bayard, Publikum in "Les Bouffes parisiens", 1860	48
Abbildung 3.3	<i>Roman de Fauvel</i> , Detail aus fol. 34 : Maskierte Spielleute.....	50
Abbildung 3.4	Wagner-Karikatur aus L'Eclipse.....	52
Abbildung 3.5	Igor Strawinskynsky, <i>Berceuses du Chat für Singstimme und drei Klarinette: Hinterm Herd – Katzenidyle – Wiegenlied – Was gehört der Katz´?</i>	56
Abbildung 3.6	Eric Satie, Sonatine Bureaucratique, 1.Satz (1917)	63
Abbildung 3.7	Arnold Schönberg, <i>Pierrot lunaire: Valse de Chopin</i> (1912).....	65
Abbildung 3.8	Igor Strawinsky, <i>Petruschka: Waltz</i> (1911).....	69

ANHANG

Heinrich Heine: Jung-Katerverein für Poesie-Musik.

In: Vermischte Schriften. Bd. 1, Hamburg: Hoffman und Campe, 1854, 190-193. In:

http://de.wikisource.org/wiki/Jung-Katerverein_f%C3%BCr_Poesie-Musik

Der philharmonische Katerverein
War auf dem Dache versammelt
Heut Nacht – doch nicht aus Sinnenbrunst;
Da ward nicht gebuhlt und gerammelt.

Es paßt kein Sommernachthochzeitstraum,
Es passen nicht Lieder der Minne
Zur Winterjahrzeit, zu Frost und Schnee;
Gefroren war jede Rinne.

Auch hat überhaupt ein neuer Geist
Der Katzenschaft sich bemeistert;
Die Jugend zumal, der Jung-Kater ist
Für höheren Ernst begeistert.

Die alte frivole Generation
Verröchelt; ein neues Bestreben,
Ein Katzenfrühling der Poesie
Regt sich in Kunst und Leben.

Der philharmonische Katerverein,
Er kehrt zur primitiven
Kunstlosen Tonkunst jetzt zurück,
Zum schnauzenwüchsig Naiven.

Er will die Poesiemusik,
Rouladen ohne Triller,
Die Instrumental- und Vocalpoesie,
Die keine Musik ist, will er.

Er will die Herrschaft des Genies,
Das freilich manchmal stümpert,
Doch in der Kunst oft unbewußt
Die höchste Staffel erklimpert.

Er huldigt dem Genie, das sich
Nicht von der Natur entfernt hat,
Sich nicht mit Gelehrsamkeit brüsten will
Und wirklich auch nichts gelernt hat.

Dies ist das Programm des Katervereins,
Und voll von diesem Streben
Hat er sein erstes Winterconcert
Heut Nacht auf dem Dache gegeben.

Doch schrecklich war die Execution
Der großen Idee, der pompösen –
Häng' dich, mein theurer Berlioz,

Daß du nicht dabei gewesen!

Das war ein Charivari, als ob
Einen Kuhschwanzhopsaschleifer
Plötzlich aufspielten, branntweinberauscht,
Drei Dutzend Dudelsackpfeifer.

Das war ein Tauhu-Wauhu, als ob
In der Arche Noä anfangen
Sämmtliche Thiere unisono
Die Sündfluth zu besingen.

O, welch ein Krächzen und Heulen und Knurr'n,
Welch ein Miau'n und Gegröhle!
Die alten Schornsteine stimmten ein
Und schnauften Kirchenchoräle.

Zumeist vernehmbar war eine Stimm',
Die kreischend zugleich und matte
Wie einst die Stimme der Sontag war,
Als sie keine Stimme mehr hatte.

Das tolle Concert! Ich glaube, es ward
Ein großes Tedeum gesungen,
Zur Feier des Siegs, den über Vernunft
Der frechste Wahnsinn errungen.

Vielleicht auch ward vom Katerverein
Die große Oper probiret,
Die Ungarns größter Pianist
Für Charenton componiret.

Es hat bei Tagesanbruch erst
Der Sabbath ein Ende genommen;
Eine schwangere Köchin ist dadurch
Zu früh in die Wochen gekommen.

Die sinnebethörte Wöchnerin
Hat ganz das Gedächtniß verloren;
Sie weiß nicht mehr, wer der Vater ist
Des Kindes, das sie geboren.

War es der Peter? War es der Paul?
Sag', Lise, wer ist der Vater?
Die Lise lächelt verklärt und spricht:
O Lißt! du himmlischer Kater!

Albert Giraud: Pierrot Lunaire, übersetzt von Otto Erich Hartleben

In:

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=190&Itemid=365&lang=de

I. TEIL

1. Mondestrunken

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

2. Colombine

Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weißen Wunderrosen,
Blühn in den Julinächten –
O, bräch ich eine nur!

Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strome
Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weißen Wunderrosen.

Gestillt wär all mein Sehnen,
Dürft ich so märchenheimlich,
So selig leis – entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

3. Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.

In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons.

Pierrot mit wächsernem Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich

schminkt?

Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

4. Eine blasse Wäscherin

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
Nackte, silberweiße Arme
Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.

Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen
Ihre lichtgewobenen Linnen –
Eine blasse Wäscherin.

5. Valse de Chopin

Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungsücht'ger Reiz.

Wilder Lust Akkorde stören
Der Verzweiflung eisigen Traum
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.

Heiß und jauchzend, süß und schmachkend,
Melancholisch düsterer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen,
Haftest mir an den Gedanken
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

6. Madonna

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen mageren Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Deine ewig frischen Wunden

Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!

In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche,
Ihn zu zeigen aller Menschheit –
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

7. Der kranke Mond

Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergroß,
Bannt mich, wie fremde Melodie.

An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond,
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten geht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel, –
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond!

II. TEIL

8. Nacht

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschloßnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.

Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

9. Gebet an Pierrot

Pierrot! mein Lachen
Hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes Zerfloß –,
Zerfloß!

Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot! mein Lachen
Hab ich verlernt!

O gib mir wieder,
Roßarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
Pierrot – mein Lachen!

10. Raub

Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.

Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab, zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes.

Doch da sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsternis, wie Augen! –
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.

11. Rote Messe

Zu grausem Abendmahle
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar – Pierrot!

Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreißt die Priesterkleider
Zu grausem Abendmahle
Beim Blendeglanz des Goldes.

Mit segnender Gebärde
Zeigt er den bangen Seelen
Die triefend rote Hostie:
Sein Herz in blutgen Fingern
Zu grausem Abendmahle

12. Galgenlied

Die dürre Dirne
Mit langem Halse
Wird seine letzte
Geliebte sein.

In seinem Hirne
Steckt wie ein Nagel
Die dürre Dirne
Mit langem Halse.

Schlank wie die Pinie,

Am Hals ein Zöpfchen,
Wollüstig wird sie
Den Schelm umhalsen
Die dürre Dirne!

13. Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
Gespenstisch groß – dräut er hinab
Durch schmerzendsunkle Nacht.

Pierrot irrt ohne Rast umher
Und starrt empor in Todesängsten
Zum Mond, dem blanken Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen.

Es schlottern unter ihm die Knie,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sündenhals hernieder
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

14. Die Kreuze

Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten,
Blindgeschlagen von der Geier
Flatterndem Gespensterschwarme.

In den Leibern schwelgten Schwerter,
Prunkend in des Blutes Scharlach!
Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.

Tot das Haupt, erstarrt die Locken –
Fern verweht der Lärm des Pöbels.
Langsam sinkt die Sonne nieder,
eine rote Königskrone.
Heilge Kreuze sind die Verse.

III. TEIL

15. Heimweh

Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime,
Klingt's herüber: wie Pierrot so hölzern,
So modern sentimental geworden.

Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime.

Da vergißt Pierrot die Trauermienen!
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,

Durch des Lichtmeers Fluten schweift die
Sehnsucht
Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel,
Lieblich klagend ein krystallnes Seufzen.

16. Gemeinheit

In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlirmienen
Zärtlich – einen Schädelbohrer.

Darauf stopft er mit dem Daumen
Seinen echten türkschen Tabak
In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert.

Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behaglich schmaucht und pafft er
Seinen echten türkschen Tabak
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

17. Parodie

Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar,
Sitzt die Duenna murmelnd,
Im roten Röckchen da.

Sie wartet in der Laube,
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar.

Da plötzlich – horch – ein Wispern!
Ein Windhauch kichert leise:
Der Mond, der böse Spötter,
Äfft nach mit seinen Strahlen
Stricknadeln, blink und blank.

18. Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er besieht sich rings und findet richtig –
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch bringt ihn nicht
herunter!

Und so geht er giftgeschwollen weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

19. Serenade

Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.
Wie der Storch auf einem Beine
Knipst er trüb ein Pizzicato.

Plötzlich naht Cassander, wütend
Ob des nächtigen Virtuosen.
Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
Mit der delikaten Linken
Fasst er den Kahlkopf am Kragen –
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesenbogen.

20. Heimfahrt

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot,
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot.

Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

21. O alter Duft

O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.

Ein glücklich Wunschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet.
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich.

All meinen Unmut geb ich preis;
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft aus Märchenzeit!

Lebenslauf

Name: Marcela Lechtová
Geburtsdatum: 20.10.1985
Staatsangehörigkeit: Slowakisch
Geburtsort: Bratislava, Slowakei
Web: www.marcelalechtova.com



Studium

seit 2011 Instrumentalstudium KMA Alte Musik (Traversflöte) an der Anton Bruckner Universität Linz
2009-2010 Instrumentalstudium MA Flöte an der Kunst Universität Graz, Institut Oberschützen, Master Prüfung mit Auszeichnung
2004-2008 Konzertfachstudium Flöte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2. Diplomprüfung mit Auszeichnung
2004-2012 Diplomstudium der Soziologie (RESOWI) an der Universität Wien

Stipendien

Stipendiatin der „Yehudi Menuhin“ Stiftung Wien, der Akademie „Villa Musica“ Rheinland-Pfalz und des DAAD.

Tätigkeiten

Zahlreiche Tätigkeiten in musikalischem Bereich als Solistin (u.a. mit dem Münchner Rundfunkorchester), Orchestermusikerin (u.a. als Substitut in RSO-Wien) und in diversen Ensembles (Ensemble Levante).

Wien, den 23. April 2012

Ich erkläre hiermit, dass die vorliegende Arbeit von mir selbst verfasst wurde und ich alle dazu verwendete Literaturbehelfe vollständig angegeben habe.

MA Marcela Lechtová