

Vortrag zum Pflingstsymposion „Das Lachen mitten in der ernsten Musik“
3.Juni 2006

Karl Valentins Gestus
(Beginn: Einspielung „Die vier Jahreszeiten“)

Es folgt ein Vortrag über die eventuelle Möglichkeit, den Komiker Karl Valentin mit der Neuen Musik in Verbindung zu bringen.

Die Neue Musik ist im Unterschied zu einem Komiker in ihrem Wesen sehr ernst. Aber Karl Valentin ist vielleicht eher ein Clown, als ein Komiker, wenn ein Clown im Unterschied zu einem Komiker in seinem Wesen sehr ernst komisch ist.

Zwei miteinander verwobenen roten Fäden bei Karl Valentin versuche ich zu folgen, um dann zu schauen, wie weit sie bis in die ernsten Bühnenkünste reichen, nämlich das Theater und die Kunstmusik:

- 1) Die Inszenierung der Enttäuschung
- 2) Der veralbernde Umgang mit stereotypen Formen

„Die vier Jahreszeiten“ sind ein erstes Beispiel für beides. Die Inszenierung der Enttäuschung geschieht typischerweise durch die Ankündigung von etwas, das nicht eingelöst wird. Die vier Jahreszeiten versprechen Abwechslung, es folgt aber nur stereotype Wiederholung. Die Wiederholung im Text und in der Musik spielt auf die Hohlheit der „klassischen“ Unterhaltungskultur an. Dadurch bleibt nur der überrrrrrrieebene Gestus des Kunstgesangs übrig, dessen anspruchsvolle Aura damit dekonstruiert wird. Unausgesprochen bleibt der Verdacht, daß hinter der großen Geste der Kunst nichts ist.

Der Witz der Leere

Immer wieder weckt Valentin Erwartungen, die nicht erfüllt werden, besonders gerne die Erwartungen an eine Bühnensituation. Zeitzeugen haben mit großer Freude berichtet, wie er seelenruhig auf der Bühne stand und minutenlang schweigend und mit sich selbst beschäftigt irgendeine Apparatur aufbaute, ohne im Geringsten dem Bühnendruck zu erliegen. Das hat bestimmte Leute brennend interessiert und nachhaltig inspiriert und tut es auch heute noch.

Man kann sich vorstellen, daß gerade Samuel Beckett davon beeindruckt war, wie Valentin eine beharrliche Leere an die Stelle von theatralen Behauptungen setzte, denen sowieso keiner glaubt. Dazu gehörte auch der Umgang mit seinem eigenen Bühnenbild. Über Behauptungen des Bühnenbildes machte er sich mit Vorliebe lustig. Auch Brecht schätzte bekanntlich diesen V-Effekt, diesen Valentineffekt sehr. Man muß wirklich sagen: Wahrscheinlich gab es bis dahin niemanden, der so konsequent die Grundsituation des Theaters oder der Aufführung überhaupt leugnete und sich dadurch von den Klamotten des Metiers so radikal befreite wie Karl Valentin.

Dieser Bühnentrotz geschah bei Valentin übrigens nicht aus einer avantgardistischen Haltung, denn sein Metier war trotz allem die Komik; oder aus theoretischen Überlegungen über die Entwicklung des Theaters im Abendland, sondern meiner Ansicht nach aus einer konkreten Leidenschaft dafür, hohle Behauptungen aufzugreifen und die Hohlheit daran exzessiv auszukosten. Er bildete die empfundene Leere der modernen Unterhaltungskultur und der

Moderne überhaupt ab, indem er die Erwartungen an eine bestimmte Situation grotesk enttäuschte. Ein weiterer Grund war der, daß vor Valentin oft altbackene Volkssänger auftraten und die Bühne vollplärrten, etwa so wie heutzutage der Musikantenstadl oder das Fernsehen überhaupt. Beim ihm steht der Geigenvirtuose eben am Ende ohne Geige da und hat noch keinen Ton gespielt.

Teilweise hat er diese ehrlicher Weise unausfüllbare Bühnenaure auch explizit thematisiert. Zum Beispiel gibt es den Film „Ein verhängnisvolles Geigensolo“, in dem der Geigenvirtuose zunächst von ein paar Gästen mit ausgiebigen Stereotypen der Kennerschaft angekündigt wird. Es kommt aber nicht zum sehlichst erwarteten Geigensolo, weil alles Mögliche schief läuft, bis schließlich Liesl Karlstadt als Gerichtsvollzieher auftaucht, der mit seinem staatlichen Auftrag die Geige des Musikers pfändet und dabei die Feierlichkeit der Bühne völlig ignoriert.

Ein verhängnisvolles Geigensolo VHS 4 35.15 –37.00 (Ende)

So traurig sieht man Valentin selten. Dem Geiger sein Instrument aus der Hand nehmen, ist ein Bild für das, worüber ich sprechen möchte, weil ich glaube, daß es diesen Witz der Leere auf der Bühne in der Neuen Musik gibt, und nicht zufällig: Die Neue Musik hat sich ebenfalls als Antwort auf die ewige Leier der ehemals poetischen Musik des 19. Jahrhunderts entwickelt.

Ein Beispiel dafür, wie er es genoß, die Bühne mit Leere zu füllen und einen Kontrast zu einem Showtheater herzustellen, das eine Karikatur seiner selbst ist, ist der Film „Der kaputte Scheinwerfer“, ein Titel, den man sich auch als den Namen einer dekonstruktivistischen Theaterzeitschrift vorstellen könnte.

Der kaputte Scheinwerfer VHS 3: 47.55 – 52.30

Der Umgang mit Stereotypie

Seine Figuren können entweder nichts oder verstehen nichts von dem, was ihnen gesagt wird. Soweit der Kunstgriff des Komikers. Aber was über den Komiker hinausweist, ist die Übertragung dieses Prinzip des Nicht-Erfüllens und der Leere auf die Bühne, sei es die Konzertbühne, die Theaterbühne, die Variétébühne, das Radio, die brandneue Form der Bühnenlosigkeit namens Schallplatte oder auf den Bereich der ernsten Künste überhaupt, insbesondere aber der Musik. Der gewichtige Gestus des Musizierens, das Aufbauen von Spannung, die Behauptung von etwas, das mehr sei als Nichts und gähnende Leere ... war für ihn das gefundene Fressen.

Zur gleichen Zeit, als Walter Benjamin den Verlust der Aura von Kunst durch ihre mechanische Reproduzierbarkeit philosophisch analysierte, dekonstruierte der Clown Valentin die Aura des Künstlers überall dort, wo mit diesem Pfund noch gewuchert wurde. Denn der ernste Clown hat den Glauben an die Musik, an die Musik im traditionellen europäischen heiligen Sinn verloren, in einer Zeit der allgemeinen Entzauberung einer metaphysischen Kultur nach hundert Jahren Industrialisierung.

Wir sehen dazu einen Ausschnitt aus dem Stück „Der Antennendraht“. Die dämliche Tautologie der „Vier Jahreszeiten“ und des Schlagergesangs vor dem „Geigensolo“ taucht hier in neuer Form wieder auf, nämlich mit der Illustration einer Lesung von Schillers „Glocke“ durch einen Geräuschemacher. Wenn Schiller vom Wind spricht, soll er die

Windmaschine betätigen, weil die bloße Rede vom Wind in einer Rundfunksendung nicht mehr ausreicht. Die Bühnenhaftigkeit der Radiosendung wird auch hier herausgestrichen, bevor das Debakel losgeht, indem auf die Millionen Hörer hingewiesen wird und somit das Mikrofon die gleiche falsche, unsachliche Aura herstellt, wie in anderen Stücken die Bühnensituation.

VHS 2: 35.30 – 41.49

„Sie hören nun Musik von Industrieschallplatten“... Diesen letzten Satz hat er sich nicht verkneifen können.

Das Phänomen Klassik ist damals neu gewesen und Valentin hat es sofort aufgegriffen. Der hohle Gestus der Hochkultur in Zeiten der Rationalisierung und Entzauberung wird im Antennendraht von dem ehrwürdigen alten Schauspieler verkörpert, der absolut keinen Spaß versteht. In den letzten hundert Jahren hat sich im Umgang mit Klassik vielleicht gar nicht so viel verändert. Mir geht es so, wenn ich mir eine CD mit Schubert-Liedern von irgendeinem großartigen zeitgenössischen Lied- oder Opernsänger anhöre, daß ich das Gefühl habe, hier macht sich tatsächlich jemand über Schubert lustig.

Was sich aber seit Valentins Zeit verändert hat, ist die Kunstmusik an sich.

Valentin und die Neue Musik

In den 1920er Jahren muß diese Art von präventiver Stereotypie auf den Konzertbühnen ein ziemlich nerviges Phänomen gewesen sein. Der Komponist Arnold Schönberg ist bekannt für seine Haßtiraden auf leere Wiederholungen und bezog einen Gutteil seiner Radikalität daraus, daß ihm eigentlich jedes Mittel recht war, um Wiederholungen zu vermeiden, ohne dabei auf ein System verzichten zu müssen. In Abkehr von der nervtötenden versförmigen Musik, wo man immer schon weiß, was als nächstes kommt, wie beim Winter in Valentins vier Jahreszeiten, plädierte er für eine „musikalische Prosa“. Genau das leistete dann die von ihm entwickelte Methode der Komposition mit zwölf verschiedenen Tönen. Ein System, das aber trotzdem beim Hören nicht eine Vorhersehbarkeit bewirkt.

Das ist der Grundschrift der Neuen Musik. Man könnte die Neue Musik als Ganzes mit dem Begriff der Musikalischen Prosa beschreiben, insofern damit die Unvorhersehbarkeit und die Asymmetrie gemeint ist. Unterschiede gibt es eher in der Frage, welches System trotzdem Zusammenhalt und Organizität der Klänge gewährleistet, oder ob das gerade nicht gewollt wird. Während Schönberg und die Serialisten das Symmetrische mit Hilfe einer radikalen Systematisierung vermeiden wollten, ging zum Beispiel Feldman noch weiter und vermied das Systematische überhaupt, indem er die Prozesshaftigkeit des Schreibens selbst in den Mittelpunkt rückte.

Dieser Grundschrift entstand aus dem gleichen Abwehrimpuls gegen Stereotypie wie in Valentins Clownsprosa. Soviel nur zum gemeinsamen Ausgangspunkt des Komikers und der Komponisten.

Ich habe vorhin schon gesagt, daß es diesen Witz der Leere auf der Bühne auch in der Neuen Musik gibt. Vielleicht sogar konsequenter als im Beckett'schen Theater, weil ein Schauspieler auf der Bühne immer sofort Theater ist, auch wenn er nichts tut, während ein Musiker auf der Bühne, der nicht spielt, ein ziemlich neues Faß aufmacht. Genau das hat John Cage getan, als er das legendäre Stück namens 4'33'' schrieb. Ähnlich wie bei den Vier Jahreszeiten wird hier etwas, das man kennt, ganz auf seinen Gestus reduziert. Michael Glasmeier hat dies in

seinem Buch „Valentin und die schönen Künste“ sehr schön beschrieben. (Cage bezog sich damit auf den satirischen Komponisten Erik Satie, der als einer der ersten in der Musik gestisch gearbeitet hat und die Bühne nicht mehr selbstverständlich als das passende Podium für neue Musik betrachten konnte, weswegen er eines Tages den Begriff der „musikalischen Möblierung“ erfand. Auch die Wiederholung wird von ihm vielfach wiederholt.)

Diese musikalische Kontinuität von Satie über Cage geht bis heute in vielen Formen. Eine andere Schiene ist die Dada- und dann die Fluxuskunst. Mir geht es nicht darum, diese Exponenten im Einzelnen vorzustellen, sondern die Seite an Valentin darzustellen, die für eine bestimmte Frage in der Neuen Musik geltend gemacht werden kann.

Kunst und Komik

Natürlich bleibt Valentin ein Komiker. Ein Komiker ist eigentlich das Gegenteil von einem Komponist, weil er etwas Bekanntes, sogar etwas Typisches nimmt, und in einen Kontext stellt, der das Typische daran noch herausstreicht, während der Komponist das Typische der Komponente durch den Kontext wegnimmt. In der Neuen Musik geht viel Energie darein, Klänge so zu setzen, dass man sie neu hört, während der Komiker das, was man daran kennt, noch besonders übertreibt. Das hat es punktuell in der Neuen Musik viel gegeben, daß man ein typisches Element wie einen Durdreiklang nimmt, und ihn so übertreibt, daß etwas Neues daraus entsteht. Aber das sind valentineske Momente in einer ansonsten sehr ernst betriebenen Geschichte. Was aber tatsächlich Schule bildend wirkte, war die Inszenierung der Leere, genauer gesagt, die Inszenierung der Nicht-Erfüllung und des Nicht-Verstehens.

Ich würde das gerne zuspitzen: Sinnlosigkeit war in unserer Kultur bis 1914 das Metier der Narren und Komiker. Ungefähr seit Valentin ist sie in die Kunst eingegangen, wobei Valentin selbst genau das Scharnier ist, selbst noch 100%iger Komiker und nicht Künstler im engeren Sinne, aber schon verweisend auf die Kunst. Diese Grenze ist natürlich willkürlich gezogen, weil auch die Narren bei Shakespeare schon über den Narren hinausweisen. Aber wenn man das Phänomen Valentin verstehen will, hilft sie. Der Übergang von der Sinnlosigkeit als etwas Komischem zur Sinnlosigkeit als etwas Ernstem, also der Übergang vom humoristischen Gehalt einer Unterhaltunglogik zum inhaltlichen Gehalt der Theaterlogik, trifft personell zusammen mit dem Übergang von Karl Valentin zu Bert Brecht, Hanns Eisler, Samuel Beckett, Ionesco, Jandl, Luciano Berio, John Cage, Nam June Paik und anderen Fluxuskünstlern, Dadaisten, Surrealisten, Avantgardisten des Theaters und der Musik.

Im Gegensatz zu den Fluxus-Leuten ist Karl Valentin mit seiner Klavierzertrümmerung 1941 nicht berühmt geworden, weil er das Klavier noch als Komiker zertrümmerte, ohne Kunstwollen, sondern tatsächlich als Komiker. Er hat es anders eingeordnet als seine Nachfolger, aber er wollte es auch anders einordnen. Er ahnte wohl kaum, daß das, was er tat, retrospektiv aussieht, als könne man es dadaistisch oder surrealistisch oder sonstwie nennen. (Typisch dafür ist seine Haltung zu den Futuristen, worunter er alles fasste, was seinerzeit avantgardistischer Kunst zuzurechnen war. Sie kommt in seinem „Futuristischen Couplet“ zum Ausdruck.)

Futuristisches Couplet

Ich glaube, der große Unterschied zwischen Valentins Hinterlassenschaft und den teilweise seltsam ähnlichen Kunstergebnissen besteht darin, daß Valentin den Gestus, der auf der Bühne so neu war, auf sein Leben übertrug, bzw. daß diese Haltung wirklich aus seinem Leben kam. Das heißt, die Nicht-Erfüllung galt für ihn auch als ganzen Menschen. Ein Künstler wie Cage macht aus der Nicht-Erfüllung ein positives Programm, eine kleine Explosion in der Kunstgeschichte. (4'33''). Damit dreht sich der Begriff der Nicht-Erfüllung

in etwas Positives um. Diesen Schritt hin zu einem Anspruch könnte man einen Verrat an der Sache der Sinnlosigkeit nennen, denn plötzlich wird wieder etwas erfüllt, schon allein dadurch, daß die Kunstkritik irgendwie darüber reden kann. Das ist vielleicht auch die gesellschaftliche Aufgabe des Künstlers, daß er etwas Unlesbares zu etwas Positivem macht. Karl Valentin hätte sich durch und durch verraten, wenn er angefangen hätte, etwas Erbauliches aus der dargestellten Nicht-Erfüllung zu entwickeln, etwa den Anspruch auf Bewußtseinsweiterung. Das Lachen ist das Positive, nicht das in sich neue, positive Werk.

Damit komme ich endlich zum Lachen. Das Lachen in der Musik nach 1933 könnte das stille Lachen sein, das noch nachklingt aus jener Zeit, als Sinnlosigkeit etwas Komisches war, einer „guten alten Zeit“, deren letzter Repräsentant Karl Valentin war und der sie daher auch oft beschwor.

Im Photoatelier VHS 2: 14.40 – 15.40
