

Bitte nicht lachen

Einführungsvortrag von Max Nyffeler zum Pflingstsymposion München,
2.6.2006

Musik: Mauricio Kagel, MM 51 (Ausschnitt)

Guten Abend, verehrtes Publikum,

„Das Lachen – mitten im Ernst der neuen Musik?“ heißt das Motto des diesjährigen Pflingstsymposions, mit einem Fragezeichen hinter dem Titel. Wir sind aller voller Skepsis hierher gekommen. Lachen und neue Musik? Das wissen wir doch, dass das nicht geht. Das ist eine todernste Sache. Und jetzt hören wir ein Stück, in dem einer schallend lacht.

Damit wäre ja eigentlich der Abend gerettet. Doch wenn wir ein bisschen nachdenken, ist die Sache alles andere als klar. Wer ist das, der da lacht? Worüber lacht er? Über sich? Über die Klaviermusik, die dazu erklingt? Über uns, das Publikum? Und wir: Haben wir auch gelacht? Haben wir uns von diesem Lachen anstecken lassen, wie es so schön heißt? (Als ob Lachen eine Krankheit wäre.) Wenn nicht: Was hat uns daran gehindert? War das überhaupt lustig? Viele Fragen, und eine schnelle Antwort ist nicht in Sicht.

Was wir gerade gehört haben, war ein Ausschnitt aus der Komposition *MM 51* von Mauricio Kagel. Untertitel: „Ein Stück Filmmusik für Klavier.“ Der Titel *MM 51* bezieht sich auf das Metronom, dass im Hintergrund ständig mittickt und gelegentlich hinkt, wenn es in Schräglage gebracht wird. Kagel sagt zu seinem Stück, ähnlich wie in Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* sei das Thema hier die Drohung unausgesprochener Gefahren und Ängste. Er wolle das aber nicht in einer expressionistischen Musiksprache ausdrücken, sondern mit schablonenhaften Mustern der kommerziellen Filmmusik, wie sie in Krimis vorkomme. Durch diese Erinnerungen würden vielleicht private Horrorvorstellungen beim Hörer geweckt.

Aha, ein inszeniertes Lachen, denken wir jetzt. Und unser eigenes Lachen bleibt uns im Halse stecken. Der Pfropfen, der es unter Verschluss hält, ist die Reflexion.

Ich möchte Ihnen nun ein zweites Beispiel von praktischer Komik vorführen, nicht aus dem Lautsprecher, sondern als Erzählung. Es ist ein so genannter Witz. Ich habe ihn im letzten Februar in der Fernsehübertragung einer Karnevalssitzung aus Köln gehört. Und der geht so:

Kennen Sie den Unterschied zwischen frech, unverschämt und dreist? Frech ist, wenn einer in der Badehose in die Oper geht. Unverschämt ist, wenn er zur Garderobe geht und die Badehose dort abgibt. Und dreist? Dreist ist, wenn daraufhin die Garderobefrau sagt: Wollense den Knirps nicht auch gleich da laasse?

Warum lachen wir hier eher als bei Kagel? Weil dieser Witz keine Erklärung braucht, die sich erst mühsam ihren Weg durch die Gehirnwindungen suchen muss. Er funktioniert unmittelbar. Und weil Kagel vielleicht gar keinen Witz machen wollte, oder wenn, dann vielleicht einen mit doppeltem Boden, der sich nur nach längerer

Reflexion erschließt. Es ist eine Art von Komik, die durch das musikalische Material vermittelt ist. Kagels Lachen bezieht sich nicht auf einen konkreten Gegenstand, sondern steht zunächst für sich selbst. Mögliche Konnotationen erschließen sich nicht blitzartig-intuitiv wie beim spontanen Lachen, sondern über den Umweg des Nachdenkens.

Der erzählte Witz ist übrigens ein gutes Studienobjekt, an dem man etwas über die psychologischen Mechanismen der Komik lernen kann, die das Lachen auslösen. Darauf komme ich später noch zurück. Zunächst möchte ich mich dem Komischen als Ursache des Lachens von einer andern Seite her nähern.

In seinem Aufsatz „Vom Wesen des Lachens“ von 1855 unterscheidet Charles Baudelaire grundsätzlich zwei Arten von Komik: das so genannt signifikante oder verweisende Komische und das absolut Komische. Das signifikante oder verweisende Komische, das er auch das gewöhnliche Komische nennt, ist auf einen Gegenstand des Alltags, einen Menschen oder einen moralischen Gedanken – heute würde man vielleicht auch sagen: etwas Gesellschaftliches – gerichtet. Es ist reflektiert. Das absolut Komische oder das Grotteske kommt nach Baudelaire der Natur näher. Es funktioniert auf unkontrollierte Weise, es stellt sich „als *eines* dar, das intuitiv erfasst werden will. Es gibt nur eine Beglaubigung des Grottesken: das Lachen, und zwar das sofortige Lachen.“ Und er unterscheidet dieses Lachen vom Lachen beim verweisenden Komischen: Dort ist es nicht verboten, sagt Baudelaire, erst hinterher zu lachen; das schmälert ihren Wert nicht und hängt lediglich von der Geschwindigkeit des Begreifens ab.

Selbstverständlich gibt es alle möglichen Abstufungen und Mischformen dieser beiden Arten von Komik, was die Sache wieder kompliziert macht. So könnte man hier wohl den Kölschen Karnevalswitz nicht schlechterdings dem „absolut Komischen“ zuordnen, obwohl hier das Lachen blitzartig einsetzt. Mit der Komik bei Kagel verhält es sich vermutlich nochmals anders – ich komme gleich noch darauf zurück.

Die zwei Arten von Komik, die Baudelaire unterscheidet – das signifikante oder verweisende Komische und das absolut Komische – könnte man auch als eine Polarität verstehen, wie sie Hans Robert Jauss formuliert hat. Jauss unterscheidet ebenfalls zwei grundverschiedene Aspekte am Komischen, je nachdem ob es „der Herabsetzung eines komischen Ideals in eine Gegenbildlichkeit oder ob es der Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur entspringt“. (zit. nach Greiner, S. 97) Beim herabsetzenden Komischen fühlt sich der Betrachter überlegen, er lacht nicht nur über den komischen Gegenstand, sondern er ver-lacht ihn. Die Komik der Herabsetzung stellt einen Helden in seiner erwarteten Vollkommenheit, eine Norm in ihrer behaupteten Gültigkeit in Frage. (Greiner, S. 97) Baudelaire würde dazu sagen: Ich lache über einen armen Teufel, der stolpert und sich das Bein bricht, weil ich mir sicher bin: *Ich* stürze nicht, *ich* gehe sicher! Aber da schwingt noch etwas anderes mit – wir werden gleich noch sehen.

Beim sogenannten heraufsetzenden Komischen (nach Jauss) ist es ganz anders (ich folge hier den Ausführungen von Bernhard Greiner in seinem 1992 erschienenen Buch über die Komödie): Dieses heraufsetzend

Komische hebt die Unterschiede zwischen den Menschen auf, es setzt sich über Sitten und Normen hinweg, ermöglicht die Partizipation aller. Es erzeugt ein gemeinschaftliches Lachen und stellt eine Bejahung des Kreatürlichen dar. Im Hintergrund steht das dionysisch-orgiastische Lachen, wie es sich im historischen Phänomen des Karnevals oder in der Literatur etwa bei Rabelais zeigt und wie es unter anderem von Michail Bachtin theoretisch untersucht worden ist.

Nochmals zurück zu Baudelaire. Er belässt es nicht bei seiner Unterscheidung von signifikanter oder verweisender Komik einerseits und absoluter Komik andererseits. Er geht darüber hinaus. Das Komische als solches und damit das Lachen begründet er theologisch: „Fest steht, versetzt man sich auf den Standpunkt der Orthodoxie, dass das menschliche Lachen aufs engste mit der Katastrophe eines frühen Falls, einer physischen und moralischen Erniedrigung verknüpft ist.“ (Den hier als orthodox bezeichneten Standpunkt macht sich Baudelaire durchaus zu eigen.) Das Lachen ist also für ihn der Ausdruck einer unheilbaren Verletzung, in ihm spiegelt sich der Verlust des Paradieses. Es ist das Kundry-Lachen, und vielleicht auch Kagels Lachen. Dem Ausdruck der reinen Freude ist es entgegengesetzt. Die Freude war, so Baudelaire, nur im Paradies möglich, dort, „wo alles Erschaffene dem Menschen zu sagen schien, dass es gut war... Sein Antlitz war einfach und ausgeglichen, und das Lachen, das heute die Völker schüttelt, verunstaltete nicht die Züge seines Gesichts“. Deshalb haben für Baudelaire Lust und Schmerz die gleiche Wurzel: „Lachen und Weinen können in dem Paradies der Wonnen nicht zum Vorschein kommen. Beide sind Kinder der Mühsal, und sie haben sich eingestellt, weil es dem Körper des entnervten Menschen an Kraft mangelte, sie zu zügeln.“

Das Komische und mit ihm das Lachen hat für Baudelaire folgerichtig einen satanischen Zug. Es ist das Lachen des gefallenen Engels. Wenn jemand über das Unglück eines andern lacht, dann fühlt er sich ihm zwar in diesem Moment überlegen, lacht aber im Grunde genommen über sein eigenes Elend. Er merkt nicht, dass er selbst der Narr ist. Baudelaire: „Ist es doch allbekannt, dass die Vorstellung der eigenen Überlegenheit bei allen Insassen der Irrenhäuser ins Maßlose entwickelt ist. Mir sind noch keine Narren der Demut bekannt geworden. Man beachte, dass das Lachen eine der häufigsten und zahlreichsten Äußerungen des Wahnsinns ist.“ Und weiter: „Wo fände man wohl ein offenkundigeres Symptom für unsere Hinfälligkeit als in dieser nervösen Zuckung, diesem dem Niesen vergleichbaren unwillkürlichen Krampf, den das Unglück unserer Mitmenschen auslöst? ... Gibt es ein bedauernswürdigeres Schauspiel als die Schwachheit, die sich über Schwachheit freut?“

Das klingt nicht gerade fröhlich, und das Bewusstsein der Erbsünde überschattet jede Empfindung von Freude, deren wir ja alle auch fähig sind. Man könnte nun also mit Adorno sagen: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ und angesichts dieser metaphysischen Unglücksperspektive nur noch als Griesgram durchs Leben laufen. Ein Symposium über das Lachen müsste man dann gar nicht erst abhalten.

Man könnte sich aber auch an einen weiteren Gedanken aus Baudelaires düsterer Betrachtung über das Komische halten, und dieser führt zum

Glück aus der Sackgasse heraus: Der Gedanke nämlich, dass, wie er sagt, Engels- und Teufelskräfte gemeinsam ihre Wirksamkeit entfalten, dass die Menschen für die Einsicht in das Böse die gleiche Kraft besitzen wie für das Gute. Sie haben die Freiheit, zwischen beiden zu wählen. Somit wäre auch dem Lachen ein Freiheitsspielraum gegeben – der Mensch ist nicht zum satanischen Kundry-Lachen verdammt. Es gibt zweifellos auch ein lebensbejahendes Lachen. Und das ist, entgegen einem verbreiteten Irrglauben, nicht identisch mit der konditionierten Lachkultur, mit der uns heute die Medien beglücken (in Thema, das ja morgen zur Diskussion stehen wird).

Heutige Philosophen machen den Ursprung der abendländischen Lachskepsis oder sogar Lachfeindlichkeit bei Platon fest. Das profane Lachen passte nicht in seine Ideenwelt. Er ist sozusagen der Vater der E-Musik. Platons materialistischer Gegenspieler Demokrit – der mit der Atomtheorie – den man den lachenden Philosophen nannte, weil sein Verhältnis zur Welt von einer distanzierten Heiterkeit geprägt war – Demokrit wurde, folgt man dem Sprachtheoretiker Manfred Geier, in der Philosophiegeschichte viel zu lange nicht ernst genommen. Sein Lachen über die Welt und über die Torheit der Menschen machte ihn unberechenbar. Die christliche Kirche des Mittelalters setzte Platons Lachfeindlichkeit fort. Als Lachventil dienten der Karneval oder merkwürdige Erscheinungen wie die grotesken Wasserspeier auf der Rückseite der Kathedralen. In der Volkskultur des Mittelalters wurde vermutlich viel gelacht, aber das ist nicht dokumentiert.

Die heutige Trennung in oben und unten, hohe und niedere Kunst, E und U und mit ihr die Verbannung des einfachen Lachens aus der Hochkultur hat also eine lange Vorgeschichte. Sie hängt mit der Geschichte der Zivilisierung der rohen Natur des Menschen durch die Religion zusammen. Lachen ist etwas Unkontrolliertes, Anarchisches, das den Körper in Schüttelzustände versetzt. Es kann subversiv, erhellend, schadenfroh, provozierend, befreiend etc. sein, es kann wie alles auch missbraucht werden und aus dem Gleis geraten.

Dass die Religionen zu Recht das Lachen aus ihrem innersten Bereich verbannen, darauf weist ebenfalls Baudelaire hin. Der Tempel muss rein bleiben. Wo dieses Tabu fällt, befindet sich eine Kultur in ihrer Degenerationsphase. Allah-Karikaturen, komische Jesus-Sketches in MTV, das Einleiten von Abgasen in Synagogen und ähnliche, als Zeichen der Freiheit missverstandene Aktionen sind deutliche Symptome einer solchen Degeneration. Das Lachen, wenn sie überhaupt eines auslösen, ist ein zynisches Grinsen. Man stelle sich vor, eine buddhistische Publikation würde Allah in Unterhosen zeigen, oder ein israelischer Künstler würde in einer christlichen Kirche in Jerusalem ein Hakenkreuz aufhängen. Ihr intakter religiöser Instinkt würde Buddhisten wie Juden von so etwas abhalten. Wir müde gewordenen Tabubrecher würden vermutlich darüber lachen.

Bevor ich nun auf die Frage des Lachens in der Musik zurückkomme, noch einige Überlegungen zu den psychischen Mechanismen des Komischen. Der „Spiegel“ veröffentlichte am 25. Februar dieses Jahres ein bemerkenswertes Interview mit dem Schriftsteller Robert Gernhardt und der Hirnforscherin Barbara Wild über Komik, Karneval und den Sinn

des Lachens. Auf lockere und witzige Art bietet dieses Gespräch so etwas wie eine Einführung in die Grundlagen der Humortheorie. Man erfährt, dass mit einer Pointe ein Wechsel der Blickrichtung verbunden ist, dass durch die Gleichlaute von Reimen scheinlogische Beziehungen hergestellt werden, die komisch wirken können, und man erfährt auch, welche Gehirnregionen beim Verstehen eines Witzes aktiviert werden. Ausgehend von seinen Erfahrungen bei Autorenlesungen skizziert Gernhardt auch eine Geografie des Witzes: Mainz lacht eher bräsig, die Kölner sind hemmungslos lachbereit, in Stuttgart schweigen die Menschen auf unheimliche Art und kaufen sich hinterher Bücher, um zu Hause nachzulachen. Angesprochen wird auch die Komik, die resultiert, wenn zusammengefügt wird, was nicht zusammenpasst. Beispiel Woody Allen: „Was, wenn alles nur eine Illusion wäre und nichts existierte? Dann hätte ich für meinen Teppich definitiv zu viel bezahlt.“

Solche Feststellungen passen auch auf den eingangs erzählten Witz vom Opernbesucher in Badehosen. Schon die Ausgangssituation – die unpassende Verbindung von Badehose und Oper – ist komisch. Die zweite Stufe, das Ablegen der Badehose an der Garderobe, signalisiert eine Eskalation der absurden Situation und steigert die Spannung; jedermann weiß: da kommt noch was. Bei der dritten Stufe, der Pointe, wird die Perspektive umgedreht: Der Provokateur wird zum Provozierten, indem die Garderobefrau, ohne das Gebot der Schicklichkeit zu übertreten, ihn auf den tabuisierten Körperteil anspricht und ihn damit überhaupt erst nackt erscheinen lässt. In der harmlosen Frage, ob er den Knirps da lassen möchte, schwingt als lachverstärkende Zugabe noch ein Hauch von Kastrationsdrohung mit. Das Ganze läuft auf Entwaffnung hinaus. Die Frauen haben (in Köln) denn auch lauter gelacht als die Männer.

Bei einer solchen Pointe arbeitet das Hirn blitzschnell zahlreiche Aufgaben ab, wie die Hirnforscherin Barbara Wild im erwähnten „Spiegel“-Gespräch erläutert. Ich fasse das kurz zusammen: In der Hirnrinde werden Gebiete aktiviert, die als Arbeitsgedächtnis fungieren, dann Teile der linken hinteren Hirnhälfte, die uns helfen, eine Absicht zu erkennen. Und anschließend Gebiete nahe dem so genannten Broca Areal, wo Sprache, Zeichen und Symbole in einen Sinnzusammenhang gestellt werden. Und wenn wir den Witz kapiert haben, feuern, wie bei gutem Sex oder Lottogewinn, die Nervenzellen des mesolimbischen Belohnungssystems ihre Neuronen ab. Am Schluss treten die Nervenzellen im Hirnstamm in Aktion und veranlassen Gesichtsmuskeln, Stimmband und Atemmuskulatur zu den Bewegungen, die wir als Lachen identifizieren.

Vielleicht hängt das Gefühl für Komik primär mit den auf die Verarbeitung von Sprache spezialisierten Gehirnregionen zusammen – damit, dass nur sprachlich formulierte Witze diesen komplizierten Parcours im Gehirn durchlaufen können, der schließlich zur Aktivierung der Lachmuskeln führt. Die qualifizierten Gehörsreize, das heißt die musikalischen Signale, nehmen andere Wege. Vielleicht ist es deswegen so schwierig, die Menschen mit Tönen zum Lachen zu bringen. Es wäre aufschlussreich, bei unserem Symposium dazu von kompetenter Seite noch Genaueres zu hören.

Aber: Vielleicht sind die Mechanismen, die ein sprachlicher Witz auslöst, strukturell ähnlich den Mechanismen, die beim Wahrnehmen von Musik wirksam werden. Da tun sich viele Fragen auf. Ist vielleicht der Unterschied nur der, dass die musikalischen Reize andere Adressen im Gehirn haben und einer anderen, verschlungeneren Syntax folgen? ,Ist vielleicht diese komplexere Syntax auch der Grund, dass die musikalischen Reize sich nicht in einer explosionsartigen Pointe entladen, sondern sich zu einem permanenten Kombinationsvorgang führen, vergleichbar einer Folge von mathematischen Prozessen, die ein Computerchip abarbeitet?

Das sind jetzt Spekulationen. Doch auf einen Sachverhalt möchte ich hier noch hinweisen, der eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Wahrnehmung von Witzen und der Wahrnehmung von Musik nahelegt. Ich meine das Phänomen der Dreiteiligkeit. Der Witz ist oft als dreistufige Steigerung angelegt, wobei sich die Spannung zielstrebig bis zur explodierenden Pointe aufbaut. Dreiteiligkeit spielt bekanntlich auch in der Musik eine beherrschende Rolle. Sie ist verbunden mit der Idee der formalen Symmetrie, dem in sich Ruhenden. Auf der symbolischen Ebene repräsentiert die Zahl Drei die Idee der Vollkommenheit, in der Notation dargestellt durch den Kreis des tempus perfectum – ein Symbol für die göttliche Dreieinigkeit. (Eine ähnliche Symbolik gibt es bekanntlich auch in andern Kulturen.)

Nimmt man jetzt die klassische Sonatenform, so könnte man sagen: Sie ist ein musikalischer Witz. Der besteht nämlich darin, dass dasselbe zunächst nicht dasselbe ist und am Schluss unerwartet doch wieder in eins zusammenfällt. Es ist das Spiel mit der Nichtidentität und der überraschenden Auflösung der Spannung auf der dritten Stufe der Entwicklung. Also ähnlich wie beim Witz. Doch erfolgt die Lösung des Rätsels und des damit verbundenen Energiestaus nicht blitzartig und auch nicht durch logische Verrückung, sondern in einem differenziert gestalteten Prozess, der seine Zeit beansprucht. Die befriedigende Wirkung des Aha-Effekts beim Hörer verteilt sich auf eine längere Zeitspanne. Das mesolimbische Belohnungssystem im Gehirn wird also nicht schlagartig aktiv wie beim Witz, sondern verteilt seine Gratifikationen in dramaturgisch wohldosierter Form.

Jeder Witz wird langweilig, wenn er immer wieder erzählt wird. So auch die Sonatenform. Man weiß ja, wie sie geht, welche Stufen sie durchläuft und wann die Pointe eintritt. Ein Komponist wie Joseph Haydn hat deshalb das größte Augenmerk darauf gerichtet, diesen Witz immer wieder anders zu erzählen, und unendliche Varianten, Trugschlüsse und Überraschungen in den Gang der Erzählung eingebaut. Sein sprichwörtlicher musikalischer Witz ist Zeichen einer dauernden Anstrengung, den einen großen Witz der Sonatenform nicht zum banalen Alltagswitz herunterkommen zu lassen.

Das Bedürfnis nach einem Ausgleich der Spannung, musikalisch: nach Harmonie, symbolisch: nach Vollkommenheit und Schließen des Kreises – dieses Bedürfnis, das sich offenbar mit der Zahl Drei verbindet, ist allen Menschen eingeboren. Unter diesem Gesichtspunkt sind dreiteiliger Witz, dialektischer Denkprozess und Sonatenform miteinander verwandt. Sie zielen auf die Auflösung der Widersprüche in der Einheit.

Beim Witz geschieht es blitzartig als symbolische Triebabfuhr, also unter Einbeziehung des Körpers, bei der Sonatenform in komplex sublimierter Form, beim dialektischen Dreischritt, je nach weltanschaulichem Standpunkt, als Aufgehen im Absoluten oder als Erreichen von Zwischenlösungen in einer stets geöffneten Spirale. Dem Wunsch nach Lösung der Spannung kann sich aber auch diese ergebnisoffene Dialektik nicht verschließen. Insofern ist die Dialektik der älteste Witz der Kulturgeschichte, älter und dauerhafter als die historische Sonatenform.

Und wenn wir schon von Sublimation des Witzes sprechen, dann muss auch eine sublimierte Form des Lachens erwähnt werden. Unter den verschiedenen Techniken, eine aufgestaute Spannung abzubauen, markiert der Witz als Momentform den Extrempunkt auf der einen Seite. Am andern Ende der Skala steht das Lächeln des Buddha oder, diesseitiger, das Lächeln der Madonna mit Kind etwa bei den sienesischen Meistern. Hier hat die Idee der aufgelösten Spannung ihren dauerhaften, überzeitlichen Ausdruck gefunden. Das wäre dann sozusagen die platonische Variante des Lachens.

Ich habe die Sonatenform als Spielfeld des musikalischen Witzes erwähnt. Sie ist ein Beispiel dafür, dass Witz in der rein instrumentalen Musik nur möglich ist, wo eine allgemein akzeptierte Syntax existiert, mit der gespielt werden kann. Die Regeln der Konvention, gegen die verstoßen wird, müssen allgemein bekannt sein. Beim Publikum der Haydn-Zeit konnte man die allgemeine Kenntnis der Regeln noch voraussetzen. In der neuen Musik fehlt diese Basis. Das Wissen um die strukturelle Beschaffenheit der Musik war im 20. Jahrhundert zunächst auf eine kleine Zahl von Experten beschränkt, und später lösten sich auch die gruppenspezifischen Konventionen zusehends auf. Mit dem Publikum rechnete bei der Avantgarde ohnehin keiner mehr. Das hatte bekanntlich grausame Folgen, nicht nur was mangelnde Einschaltquoten usw. angeht. Denn wie es Verdrängungsmechanismen so an sich haben: Das aus der Musik ausgesperrte Lachen kehrte im falschen Moment und am falschen Ort zurück. Stücke, die die Avantgardekomponisten mit großer Emphase als Akt einer einzigartigen ästhetische Erkenntnis präsentierten, stießen nicht selten auf unverständiges Gelächter. Im Falle von aggressiver Ablehnung konnten sich die Komponisten wenigstens noch in ihrer Meinung bestätigt fühlen, das Publikum sei eben dumm und rückständig. Lachen aber tötet. Es offenbarte auch in den Konzertsälen des 20. Jahrhunderts jene anarchistische, unkontrollierbare Kraft, vor der sich schon Platon gefürchtet hatte.

Über der spezifischen Neue-Musik-Problematik darf man eine grundsätzliche Schwierigkeit nicht vergessen: Die Semantik der reinen Instrumentalmusik ist viel zu unbestimmt, um eine komische Idee eindeutig zu formulieren und Lachen gezielt auszulösen. Problemloser hingegen funktioniert das Lachen in Verbindung mit Musik, wenn das Wort oder die Szene hinzukommt. Oper und Operette sind denn auch voll von Stellen, in denen gelacht wird. In manchen Bühnenwerken, wie zum Beispiel im „Rigoletto“ von Verdi oder in Leoncavallos „Bajazzo“, ist das Lachen geradezu thematisiert. Lachen und Weinen als elementare Äußerungen liegen hier nahe beieinander.

In der Oper können – anders als in der Instrumentalmusik – Inhalte, Charakter und dramaturgische Funktion des Lachens genau bestimmt werden. Es gibt das gesellschaftlich abstrafende Lachen des Spottchors im „Freischütz“, das höhnische Lachen der Intriganten in der Friedhofsszene von Verdis „Maskenball“, das herrisch-verächtliche Lachen des Doktors im „Wozzeck“, um nur drei Beispiele zu nennen. Und nicht zu vergessen, das Lachen des Komponisten über seine Figuren und die Irrtümer, denen sie erliegen. Es drückt sich mittelbar aus, in einer spezifischen musikalischen Faktur oder Haltung, etwa in der Schlussfuge aus Verdis „Falstaff“ oder in Mozarts genialen Ensembleszenen. Das ist das, was Jauss unter heraufsetzender Komik versteht. Es macht sich nicht wie das herabsetzende Komische an bestimmten Personen oder Aussagen fest, sondern zielt aufs Ganze, auf die „menschliche Komödie“ als solche. In den besten Momenten mischen sich beide Formen der Komik zu einem Knäuel von Interaktionen und Empfindungen und erzeugen einen Überschuss an komischer Energie, der unmittelbar auf das Publikum überspringt. Dann werden Werk, Bühne und Publikum einen Moment lang eins.

Meine Lieblingsstelle in dieser Hinsicht ist die Szene beim Auftritt der vier Könige im ersten Akt der „Schönen Helena“ von Jacques Offenbach, und zwar in der kongenialen Inszenierung von Laurent Pelly vom Châtelet-Theater in Paris. Diese Stelle möchte ich Ihnen hier vorführen. Einige Vorinformationen zum Verständnis des aus dem Zusammenhang gerissenen Ausschnitts sind nötig, auch wenn ich damit Gefahr laufe, den Witz zu zerreden. Ausgangssituation ist die erkaltete erotische Beziehung zwischen Helena und ihrem müde gewordenen Ehemann Menelaos. Laurent Pelly verlegt diese Situation ins Schlafzimmer eines Pariser Mittelstands-Ehepaars, wo Paris der vernachlässigten Helena im Traum als erotischer Glückbringer erscheint. Wenn nun die drei andern Könige, Ajax, Achilles und Agamemnon mit ihren Auftritts-Couplets auf die Bühne kommen, schiebt sich eine zweite Wirklichkeitsebene in die Schlafzimmerwirklichkeit hinein. Die Könige werden als lebende Gipsfiguren aus dem Antikemuseum vorgeführt und von Museumsdienern auf Wägelchen aus dem Depot auf die Bühne gekarrt. Der huldigende Chor ist eine Gruppe von Touristen, die die Museumsstücke beglotzen. Währenddessen schläft der vierte König, Menelaos, in seinem Pariser Schlafzimmer den Schlaf des Gerechten – bis er selbst an der Reihe ist. Die Könige werden von Offenbach und seinen Librettisten als Maulhelden und eitle Pinsel vorgeführt – also herabsetzende Komik – und Menelaos als Pantoffelheld. Er stellt sich vor mit den Worten: „Je suis l'époux de la reine, poux de la reine poux de la reine...“ (Ich bin der Gatte der Königin.) Für des Französischen nicht Kundige: L'époux ist der Gatte, das Wort ohne erste Silbe hingegen, „poux“, bedeutet die Laus.

Film: Offenbach, La belle Hélène, Akt 1

Die ohnehin schon heimtückische Vorlage der Librettisten nutzt Offenbach zu einer raffinierten Karikatur des Menelaos, indem er durch die Wiederholung einer musikalischen Phrase den Sinn des Wortes verdreht und aus „époux“ (Gatte) „poux“ (Laus) macht. Ein schönes Beispiel, wie musikalischer Witz auf das Wort zurückwirken kann und

einen neuen Wortwitz erzeugt.

Angesichts solcher brillanter musikalisch-dramatischer Ideen könnte man eigentlich nur heulen über das, was heute für die Musikbühne geschrieben wird, gar nicht zu reden vom Konzertsaal. Das Lachen ist der Musik im 20. Jahrhundert weitgehend ausgetrieben worden und kommt, wie erwähnt, nur gelegentlich auf unliebsame Weise als Verdrängtes zum Vorschein. Oder, wie in einigen Ansätzen des sogenannten instrumentalen Theaters der sechziger Jahre, als leicht gequälte, oft auch unfreiwillige Komik. Eine gnadenlos humorfreie Theorie, in der es jahrzehntelang nur um Materialstand, gesellschaftliche Relevanz und Ideologiekritik ging, hat vor allem in Deutschland tabula rasa gemacht mit allen menschlichen Empfindungen, die nur von weitem an Komik erinnern. Und Adornos vor dem Hintergrund der Nazizeit entwickelte negative Ästhetik lastet hier zu Lande bis heute wie Mehltau auf der künstlerischen Produktion. Die besten unter den heutigen Komponisten meinen noch immer, mit ästhetischen Verboten operieren zu müssen, und wollen sich nicht eingestehen, dass große Musik stets aus einer Bejahung der Welt mit all ihren Widersprüchen entstanden ist.

In diesem Klima gilt als unbedarft, wer eine elementare menschliche Äußerung wie das Lachen nicht als Material behandelt, das es politisch korrekt zu dekonstruieren gilt, sondern es als Lachen ernst zu nehmen wagt. Die Avantgarde ist hier zu Lande vor einem halben Jahrhundert mit der Absicht angetreten, dem Nazi-Erbe eine neue, gereinigte Musik entgegenzusetzen, und da gab es eben nichts zu lachen. Aber mit ihren Konzepten einer Musica negativa hat sie sich im subventionierten Musikbetrieb auf Dauer recht gemütlich eingerichtet.

Nun, da das zur künstlerischen Produktion animierende Über-Ich namens Adolf Hitler verblasst, ist auch die Luft für solch politisch intendierte Negativität dünn geworden. Konsumterror und George Bush sind als Ersatz auch nicht gerade abendfüllend. Vielleicht sollten jene Teile der theoretisch noch immer gut bewehrten Avantgarde, die noch immer diesem Paradigma anhängen, einmal die Quellen ihrer kreativen Energien überprüfen, bevor es zu spät ist und sie austrocknen. Unter allen neuen Möglichkeiten wäre die Kategorie des Heiteren wohl nicht die falscheste. Es geht nicht um Schmunzelmusik und fröhliche Anpassung ans Bestehende, sondern um die Wiedergewinnung einer lange vernachlässigten Dimension des menschlichen Denkens und Fühlens, in der auch das Lachen beheimatet ist. Und was die politische Relevanz angeht: Offenbach hat vorgemacht, wie lachende Erkenntnis funktioniert, und seine Gegenwart war gewiss nicht weniger schlimm als unsere.

(Ende)