

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

Umstände, die dieses Gefühl heute hervorrufen und mich morgen vielleicht langweilen.

Schaut man in Wörterbücher und Literatur nach dem Begriff, dann wird er stets als ein Gegensatz oder eine Negativschale zum Tragischen und Ernstigen gesehen. Immer wieder taucht Jean Pauls dialektische Definition vom *Umgekehrt Erhabenen* auf. Gibt es das Komische also nur vor dem ernstesten Hintergrund? Ist das Komische nur eine spezielle Verarbeitung des Tragischen? Und gibt es nicht kontradiktorische Begriffe wie *tragischkomisch* und kommen uns nicht zuweilen *beim Lachen die Tränen!*?

Gibt es überhaupt etwas gemeinsames an komischen Gegenständen, Darstellungen, Vorgängen, Vorführungen, Erzählungen? Im Komischen ist nichts, an dem wir es sofort erkennen. Wir müssen es erst irgendwie mit Augen, Ohren, Nase, Zunge, Tastsinn aufnehmen, interpretieren und sodann reagieren.

Wir sagen *komisch*, entweder weil uns etwas zum Lachen reizt oder weil wir etwas irritierend wunderbar und sonderbar empfinden. In der deutschen Sprache hat das Wort, um das es hier geht, diesen Doppelsinn. Eine Form auf Irritation zu reagieren ist, neben Ablehnung und Flucht, auch das Lachen als Lösung der Spannung oder gar als Abwehrhaltung. *Komisch* zeigt also in jedem Fall eine Reaktion an. - Wo keiner lacht oder sich wundert, da ist nichts Komisches! - Doch wer sich wundert, weil er etwas komisch findet, ist neugierig gemacht. man *wundert* sich über *Ungewohntes*. *Ungewohnt* ist alles, was einen bekannten Code bricht. Ein Beispiel ist jede bekannte musikalische Konvention/ Sprache. Der Trauermarsch hat langsam, das Nocturne leise, das ungebrochene Liebeslied beschwingt zu sein. Weitere Beispiele sind aber auch alle außermusikalischen Umgangsformen einer Aufführung. Und es gibt auch einen Code/ Konvention darüber, wie verschiedene Codes gemeinsam zu erscheinen haben. Der Lyrische Tenor ist schlank und jung; der Virtuose strenggesichtig und ernst; die Zauberflöte farbig; *Der Ring* düster beleuchtet; Neue Musik wechselt zwischen Frack und schwarzem Rollkragen; der Jazz-Musiker sollte exotisches Out-Fit haben; Heavy Metal ist langhaarig; der Rockstar muß cool sein; in der Opernpause Sekt und Wein; auf der Dorfdisko Bier; im Techno-Ambiente Softdrink.

Die Ästhetik der Moderne spielt mit den Reaktionen auf Irritationen und nutzt sie aus. Die wiederholten Skandale moderner Kunst und Musik beruhen alle auf Weiterentwicklungen der ästhetischen Sprachen. Das Neue (mit großem *N*) an einem Werk irritiert und beschwört heftige Reaktionen von Pfeifen über Lachen bis Auslachen oder emotional geführte Grundatzbetrachtungen herauf. Man höre sich nur an, wie das Publikum 195....? laut schallend - vielleicht sogar jubelnd - lachte als John Cage zum

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

ersten mal in Deutschland *präparierte Klavierstücke* bei den Donaueschinger Musiktagen hören ließ.

Das Moment der irritativen Überraschung nutzen Musikparodisten geschickt aus. Wenn die kulturell gelernte Kadenz statt auf der Tonika, auf einer schrägen Autohupe endet, wenn Schuberts *himmlische Längen* überhaupt nicht mehr enden wollen, wenn der Minutenwalzer in 45 Sekunden *'runtergeschruppt* wird, wenn der Auftakt in Beethovens *Elise* gleich zwei mal ertönt, dann kratzt sich das Publikum am Hinterkopf.

Die irritative Verfremdung musikalischer Art spielt zumeist mit den Genres. Wenn Rossinis (?) Wilhelm-Tell-Ouvertüre zum *Papa Tell Twist*, Schuberts *Wandererfantasie* zum *Glühwürmchen klimmere*, Oh, Du lieber Augustin zum Thema in Schönbergs Streichquartetten wird, wenn die Kings Singers Evergreens à capella mit virtuosen Verzierungen vortragen, wenn Tiny Tim im Beat Song der 60er *I got you Babe* sowohl die Stimme von Cher als auch ihres Ehegatten singt und das ganze noch mit opernhafte sopranesken hohen Gluksern garniert, wenn Liszts *Liebesträume* in Luc Ferraries *Und wenn das Klavier der Körper einer Frau wäre* in Perkussionskaskaden untergeht, wenn die frühe *Musique Concrète* erotische Sprachlaute und Schlagerplatten zerschneidet neu montiert, dann sind dies immer Übersetzungen oder Einbindungen in nicht erwartete musikalische Zusammenhänge.

Die irritative Verfremdung, der falsche Kontext außermusikalischer Art in Textumdichtung oder nonkonformer Erscheinung des Instrumentalisten, verleiht altgewohnten Hits und Hymnen neuen Charakter. Wenn Glenn Gould sein CBC-TV-Konzert mit Beethoven und Bach, Tags zuvor in Lederjacke mit Schmalztolle und *Stinkefinger* ankündigt, wenn

Affenchor???????

dann kann man das lustig finden (oder auch nicht).

Die Kunst, die die Gefühle am tiefsten anspricht,

sei die Musik. Der spontanste und am besten sichtbare Gefühlsausdruck sei das Lachen. Gute Musik sei Ernste Musik (mit großem E)!

Die Wahrnehmungspsychologie lehrt uns, daß Töne - aus der ja die Musik zusammengesetzt ist - wie kein anderer Reiz, über das Ohr, das Zwischenhirn und das limbische System unsere Gefühle direkt anstoßen können. Im Gegensatz zum optischen Reiz erreicht der Ton ohne Umweg

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

über die *denkende* Großhirnrinde, unsere unwillkürliche, teils unbewußte reaktive Ebene. Dort beeinflußt er Atmung, Herzrhythmus, Adrenalinausstoß, Schlaf-/Wachzustand, Spontanaktivität der Nerven usw.

Gibt es nun - wie aus der Verhaltensforschung bekannt - neben angeborenen visuellen Schlüsselreizen, die eine emotionale Reaktion auslösen (z. Bsp. *Kindschema*), auch akustische Reize mit ähnlicher Wirkung? Ob z. Bsp. Wehgeschrei solch ein Archetyp darstellt oder ob er wie ein durch Konvention codiertes Sprachsignal erst gelernt wird, kann hier nur als Frage stehen bleiben! Für die Wirkung des Komischen ist wichtig, daß wir uns vergegenwärtigen, daß komisches aufgrund der Brechung eines Codes funktioniert. Ob angeboren oder gelernt, es muß erst ein lautlich sprachlicher, visueller oder anderer sinnlicher Code vorhanden sein, daß dieser Code ins Komische geknickt werden kann.

Das Geräusch als akustisches Signal eines Gegenstandes oder eines Vorganges wirkt in seiner Übertreibung oder Überpräsentation komisch. Jacques Tati zeigt dies in all seinen Filmen. Das frenetische Klappern dutzender Gabeln, Messer, Löffel, Teller am Mittagstisch in einem Ferienhotel oder die überraschend vielfarbigen Schrittgeräusche in der halligen Empfangshalle eines Flughafens, der Stechschritt eines hohen Militärs, das emsige Treten einer Gruppe fotografierender Japaner, der schlürfende Watschelgang eines alten Mannes oder einer mit dem Po wackelnden Dame sind solche komischen akustischen Übertreibungen.

Es ist aber die Frage, wie sehr diese Geräusche noch komisch sind, wenn sie nicht mehr mit einer visuellen oder anderen sinnlichen Information über ihre Erzeugung verbunden sind.

Die Idee der absoluten Musik

ist eine ungelöste Frage der abendländischen Kulturgeschichte. Das musikwissenschaftliche Standardwerk *Musik in Geschichte und Gegenwart* fragt: *Wie steht die Musik zu ihrer Umwelt: Ist sie ein Zweig am Baume des Lebens oder ein Reich für sich?* Und es fragt Klopstock zitierend weiter: *Welche Sendung in der Geschichte des Menschen hat die kühne sprachlose Musik neben der vom Worte geleiteten?* Und behauptet weiter unten: *Will Instrumentalmusik etwas bedeuten, so muß sie der Malerei und Dichtung nacheifern, wie umgekehrt die heutige abstrakte Kunst der absoluten Musik.*

Mit der Idee vom Werke, dessen Wert sich nicht in der Wirkung offenbart, die es hervorruft, sondern das sich als autonomes, absolutes ästhetisches Konstrukt selbst genügt, entsteht eine Hörerschaft von eingeweihten Kunstfreunden.

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

An diesem Punkt wird die Musik ihrer scheinbaren Wertigkeit nach aufgeteilt. Hier die hohe Tonkunst des Klang- und Formenspiels als Entrückung in das Übermenschlich-Absolute. Dort niederere Trivialmusik, die durch eine Nachahmungsästhetik die Menschen bewegt, erheitert, die Zeit vertreibt, zum Mitsingen, Mitfühlen, Mitmachen auffordert. Hier das Werk, das sich zum Maßstab über sich selbst erhebt, dort die Humoreske, deren Schönheit im Happy End der Liebenden gipfelt. Der Erfolg der Humoreske liegt nicht in ihr selbst, sondern im musikalischen Überraschungseffekt (verwandt dem Aha-Effekt des Witzes) für den Zuhörer. Schumanns Humoresken sind Charakterstückchen, von Stimmungswechseln und Singbarkeit gezeichnet - das, was ein Publikum in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit einem *unterhaltsamen Abend* verbindet.

Liegt es vielleicht an dieser Aufteilung in *hoch* und *trivial*, daß alles Komische in und an Musik, im Gegensatz zu Malerei, Literatur, Theater und Film als zweitrangig, nicht der weiteren Überlegungen, des Diskurses - z. Bsp. in der Musikwissenschaft - wert zu sein scheint?

Begreift man die Idee der absoluten Musik in aller Strenge, dann ist in diesem autonomen Gedankengerüst kein Platz für archaische Gefühle und Reflexe. Lachen und Weinen sind Reaktionen des Körpers, schlagartige Veränderungen der Gefühlslage und keine inneren Spannungen des mitdenkenden Musikästheten.

Kann Mondrian komisch sein?

ist eine von Michael Glasmeier geäußerte Frage. Dahinter verbirgt sich die Frage, ob ein Bild, das kein komisches Objekt darstellt allein durch seine Elemente, wie Farb- und Formgestaltung komisch wirken kann. Wenn wir ein Bild komisch finden, dann lachen wir fast immer über das abgebildete und nur in einigen Fällen, wenn uns durch den Stil der Abbildung ein witziger innerer Kommentar, eine komische Sichtweise aufdrängt wird.

Selbst wenn man nicht die Idee der absoluten Musik als Maßstab anlegt, so bleibt die Tatsache, daß Musik zunächst nichts abbildet! Sie ruft assoziative Bilder in einem imaginierenden Hörer hervor. Wenn man aber diese Hörer im interindividuellen Vergleich befragt, so findet man nur selten Übereinstimmungen. Es scheint, daß der Hörer erst sein individuelles Bild in sich hinzu macht. Wie divergent und unkonkret diese Bilder sind, zeigen die diversen Theorien und Gedankengebäude zur Synästhesie. Für den einen ist der Klang *gelb*, für den anderen *blau*; der eine hört *das tiefe Tal in frühlingshafter Blüte*, der andere *die Weite einer Eiswüste*. Wie könnte da - allein durch die Abfolge von Klängen - die komplexe Gedankenfolge eines

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

Witzes im Komischen, Grotesken, Absurden oder gar als Aha-Effekt mitgeteilt werden!

Schon 1928 meinte TH. Veidel in einem Aufsatz über den musikalischen Humor bei Beethoven: *Die Musik kann den eigentlichen Humor nicht zum Ausdruck bringen, denn er beruht auf einer betrachtenden Haltung des Bewußtseins der Welt gegenüber, kommt also nur durch Reflexion zustande.*

Wir fragen wir uns also wieder, wie ist es möglich, daß wir über Musik - zuweilen - lachen können, da sie sich doch nur im abstrakten Raum der Zeit entwickelt?!

Wir scheinen, durch das Hören von Musik - der absoluten Musik zum Trotze - eine musikalische Gestik (kulturell) gelernt zu haben. Aufsteigende Tonfolgen assoziieren Emporschweben, abfallende assoziieren Abgleiten, tiefe Töne beschwören Düsternis, hohe Töne geben Zuversicht, schnelle Abfolgen zeigen Beschwingtheit, langsame Behäbigkeit an. Der $3/4$ -Takt hat ein Drehmoment, die Basstrommel den zuckenden Beat, teutonische klingt das massiv eingesetzte Blech, verliebt, romantisch, leidenschaftlich der Geigenklang, usw.

Anders gestellt heißt die Frage: Gibt es Töne mit Bedeutung. Was macht Strawinskys *Zirkuspolka*, Prokofievs *Peter und der Wolf*, den Aufstand der Hexenbesen in Dukas' *Zauberlehrling*,, zu solch eindrucksvoll bildhaften Musiken?

.....

Gibt es nun Musik zum lachen oder nicht!?

Nehmen wir an, daß der Witz sich stets auf etwas bezieht, der Esprit im überraschenden Verschieben eines Aha-Effektes besteht, dann gibt es den abstrakten Witz nicht. Möglicherweise besteht der Witz Komischer Musik (nun mit großem K) stets in einer Verschiebung von Komponenten, die jenseits der Musik liegen. Vielleicht bezieht sich jeder Lacher des Publikums in einer Musikdarbietung nie auf die Töne, sondern immer auf deren Verhältnis zum außermusikalisch dargebotenen oder auf deren Bedeutung im Gebrauch der Kultur.

a) Freiwillige oder unfreiwillige Komik

Wer etwas zeigt, hat zumeist auch das Bedürfnis mitzuteilen, DASS er etwas zu zeigen hat. Der *Artist* will sein artistisches Vermögen zeigen und will nicht, daß man - nach Tausenden von Stunden des Einübens - über ihn lacht.

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

Unfreiwillige Komik in der Musik ist meist eine Spannung zwischen dem ernsthaften Anspruch und der mißlungenen Ausführung oder dem außermusikalischen visuellen Gegensatz zur künstlerischen Darbietung. -- Obwohl eher zum Mitleid rührend sind Aufnahmen der falsch und unharmonisch gesungenen Opernarien der Florence Foster Jenkins - wegen ihrer grotesk komischen Wirkung - beliebte Einspielungen. - Es soll auch Plattensammler geben, die zwischen den weichen Schubert-Interpretationen Alfred Brendels an erster Stelle auf das Zähneknirschen und Gurren des Pianisten warten. -- Und wer kennt nicht die Wirkung des harmonisch schiefen Vortrags eines Eleven erster anspruchsvoller Klavier- oder Geigenstücke! -- Bei mancher Attitüde eines Dirigenten, seiner Mimik, seiner ruckartigen Kopf- und ausladender Arm- und Körperbewegungen, seinem Durchschütteln des Leibes auf dem dynamischen Höhepunkt und dies alles begleitet vom Klischee einer langen weißen Mähne, da fragt man sich, inwieweit die Komik beabsichtigt ist. -- Und will der eingangs beschriebene Bass-Buffero wirklich, daß man mitlacht!?

Doch das unfreiwillig Komische schlägt dem Darbieter ins Peinliche um. Das Peinliche schlägt in unfreiwillige Komik um. Denn hier kommt - so deutlich, wie in keinem anderen Zusammenhang - die Komik als Gegenpol zum Tragischen und Erhabenen zum tragen.

b) Ton, Wort, Sprache

Alle Theorien zum Ursprung der Musik führen auf die Phänomene Sprache und Lautmalerei zurück. Sprache ist das Phänomen, mit dem direkt und am besten Sachverhalte beschrieben werden können.

Hören wir einen Schlager (wie *Alles hat ein Ende nur die Wurst hat zwei*) oder ein Lied (wie *Der genügsame Liebhaber* von Schönberg), so nehmen wir in dieser lustigen Musik allenfalls ein beschleunigendes Andantissimo, aber keine Komik in einem spezifisch musikalischen Phänomen wahr. Komische vokal dargebrachte akustische Phänomene entstehen, entweder, wenn der Text komisch ist, oder wenn sich Musik und Text widersprechen.

Komische Spannung zwischen Text und Musik klappt immer dann, wenn eine bekannte Melodie mit neuem Text *umgedichtet* wird. Dutzende von Schlagern der 60er Jahre wurden zwei mal zum Hit; erst in der Originalversion und dann in der Parodieversion. -- Der folkloristische Instrumental-Hit *El Condor Passa* wird zu *Der Pleitegeier sitzt im Portemonaie*; der Schlager *Wärst Du doch in Düsseldorf geblieben* zu *Wärst Du Dussel doch im Dorf geblieben*. -- Der Beat-Song *Wild Thing* zum Kneipenlied

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

Lisbeth in Hessischem Dialekt.-- Die Komik wirkt gesteigert, wenn bekannte Klassik-Favoriten oder triviale Salonschlager als Melodie für ein neues Libretto dienen. (Spike Jones versieht in den 40er-Jahren mit einem Text).

Der Großteil der Kabarett- und Kleinkunstkultur versieht bekannte Melodien mit neuen Text.

Parodie in England

c) Ton und Sprachklang

Sprache ist auch das akustische Phänomen, das uns am vertrautesten ist und für dessen Veränderung, Variation oder Manipulation wir sehr empfindliche Ohren besitzen. Komische vokal dargebrachte akustische Phänomene entstehen, wenn sich die Syntax von Musik und/ oder Text verschieben.

Der Übergang von der Sprache zur Musik geschieht zwischen den Polen der lautpoetischen Veränderung -- *Dra Chanasan mat 'nam Kantrabass* --, der lautpoetischen Nachahmung -- *Dada Ding Dada/ George Krantz* -- und der lautpoetischen Auflösung des Sprachsinnes -- *A baba b'looba, a wob boom bang/ Little Richard* --.

Extreme Fälle sprachlicher Musikalisierung sind viele Texte der Dadaisten -- *Füms böwö tää zä Uuu Pögiff quiE/ Raoul Hausmann* -- und der Lautpoeten der 50er und 60er Jahre. Diese Texte unterstehen den musikalischen Grundtechniken Themenbildung, Variation, Komposition. -- Sehr gut nachvollziehbar wird dies vorgeführt, wenn Kurt Schwitters das obige Thema von Raoul Hausmann aufnimmt, das Thema rhythmisiert, variiert und zu in seiner *Ursonate* ergänzt.

Komisch wirkt Sprache, wenn sie musikalisiert wird. Die Gedichtzeile *She was a little girl/ and she had a little curl* mehrmals schnell hintereinander von Ernst Jandel wiederholt gesprochen, wirkt nicht so sehr durch ihren Inhalt komisch, sondern durch die Rhythmisierung und lautliche Ähnlichkeit im Reim. -- Wird die grammatische und lautliche Konvention von Sprache verschoben, dann taucht sie in den Raum des Musikalischen ein. Worte, Sätze, die wie musikalische Themen auseinander genommen und moduliert werden, wirken durch ihre Assoziationen zu Begriffen der konventionellen Sprache, Babysprache, Tierlauten oder Quietschen, Brummen oder Scheppern irgendeiner Apparatur, komisch. -- Wer könnte nicht über die Schnattertiraden eines Donald Duck lachen!

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

David Moss erzählt, aber löst dabei die Sprache mit englischer Intonation bis zu fast unverständlichem *Gebabbel* auf. Zwischen Interjektionen und glotteralen Quietschtönen tauchen noch atomistisch Reste wie *after a while, but, in a, and then he* oder *went back* eines denkbaren Textes auf. Der eigentliche Rest ist *Fremdsprache* im komischen Sinne.

d) Ton und Erscheinung des Musikers

Nicht erst die Popmusik, der Starkult um Operndiven oder gar die Neue Musik mit ihrem Hang zur Einbeziehung außermusikalischer Parameter haben entdeckt, daß auch die Erscheinung des Musikers in der Wahrnehmung des Publikums eine Rolle spielt.

Unfreiwilliger Weise reizt ein ältlicher, stärker beleibter lyrischer Tenor als unglaubwürdiger Liebhaber zum lachen und das Publikum preßt das Lachen in sich hinein, wenn ein schielender Sänger von *Zwei Märchenaugen* singt. -- Die Zuhörer lachen gellend auf, wenn der von Spike Jones angekündigte *Great Pianist* von zwergenhafter Gestalt auf die Bühne schreitet.-- Durch die lange ausgemergelte Gestalt eines Karl Valentins wirken die Schlagstöcke, Schlegel und Paukenhämmer in seiner *Orchesterprobe* wie komische Fortsätze seiner überlangen Arme. -- Mauricio Kagel *spannt* die Körper zweier Musiker sehr bewußt in eine Orchestermaschine, in dem sie nur den sich verrenkenden biologischen, intelligenten Kern eines schnarrenden und trötenden Mechanismus bilden. -- In Kagels Film *Match* nimmt man die feierliche Befracktheit der beiden Cellisten und des Schlagzeugers nicht mehr ernst. Durch Kagels intime Kamerabeobachtung der damals üblichen akrobatischen Spieltechniken der Seriellen Musik legt er die immanente Komik dieser angestrengt arbeitenden Körper dar. -- Eine Schar von Solo-Performern baut die Wirkung ihres Körper im Verhältnis zur akustisch dargebotenen Ebene bewußt in ihre Bühnenpräsenz mit ein. David Moss verleiht seinem *Gebabbel* (siehe oben) mit wild gestikulierenden Handfuchteleien immense Nachdrücklichkeit. -- Sven Ake Johannsons (siehe unten) asketisch wirkende schlanke Nüchternheit in schwarzem Anzug steht dem Quietsch- und Schepperinventar seines vermeintlichen Schlagwerkes gegenüber.--

.....

e) Ton und Musik

Musik hat dann klare Bedeutung oder gar Funktion, wenn sie durch Anlaß der Entstehung, Betitelung oder Tradition zu

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

bestimmten Ereignissen, Anlässen oder in bestimmten Zusammenhängen erscheint oder durch kulturelle Konnotation bestimmten Gefühlen zugeordnet ist.

Ein großer Zitatenschatz liegt in den Schubläden virtuoser oder durch singbare Melodien beliebter Klassik und eingängiger Salonschlager. Entromantisierung gesungen

-- Spike Jones läßt seinen *Ghost Rider in the Sky* ganz leicht abstürzen, in dem er das in ernsteren Versionen herausgeschmetterte *yippee i yeah/ yippee i yoh!* völlig falsch mit krächzender Whiskey-Stimme intoniert.

f) Ton und Instrument

Die innige Beziehung von Musikern zu ihrem Instrument, zwischen Erotik und Phobie, dürfte auch dem Nicht-Musiker bekannt sein. Komisch wirkt, wenn ein solches Objekt der Begierde gegen ein Objekt ausgetauscht wird, das wir uns sonst nur schwer in musikalischen Zusammenhängen vorstellen können. -- So spielt ein Mitglied aus Spike Jones Truppe auf einem Latrinophon, einer mir Darmsaiten bespannten Toilettenbrille. -- Joshua Freed trommelt auf seinem Schuhwerk. -- Anik Nozaty traktiert eine Nähmaschine. -- Weltbekannt ist der *Typewriter-Song* von Leroy Anderson, der immer wieder eingesetzt wird, wenn Büros, Schreibmaschinen oder Sekretärinnen in einem Film auftauchen. -- Ende der 70er Jahre schwebt anlässlich eines Silvesterkonzertes in der Akademie der Künste eine Riesentriangel von ca 2 mal 2 Metern von der Decke herab, um im Moment des musikalischen Höhepunktes angeschlagen zu werden. -- Mauricio Kagel erweitert schon seit über 30 Jahren sein Instruemntarium. In Acustica setzt er Instruemnte ein, deren Namen selbst ohne weitere Beschreibung, obskure Komik anzeigen: (Riesen-)Kastagnetten-Tastatur, fünfzüngige Ratschenmaschine, Nagelgeige, Mirliton (Platikkam mit Seidenpapier), Querstromlüfter, Pfeifenschlauch, Resonanzdose etc. -- Sven Ake Johansson ersetzt Trommel und Becken durch deren Verpackung aus Sky-Leder und trommelt auf einem Telefonbuch, dessen Seiten von einem Ventilator umgeblättert werden. -- Die besondere Beziehung zum instrumentalen Üben wird in der Angelika Maischs Schallplattenaufnahme des *Gymnopedie No 1* von Eric Satie deutlich. Das Stück, das keine all zu großen Fähigkeiten vom Pianisten fordert, hat beim ersten Einüben nur eine Schwierigkeit. Es ist der sich wiederholende Sprung der linken Hand über 2 Oktaven in zwei 4-tönige weite Akkorde. Die Aufnahme läßt immer wieder die lässigen stimmungsvollen Akkorde ertönen und der Hörer, der das Stück kennt, glaubt nach jedem zweiten Takt, daß die

.. MANIFEST DER KOMISCHEN MUSIK ..

Melodie nun einsetze, Wenn die Melodie nach vielmaligen Wiederholungen der Akkorde kommt, wird die Aufnahme zum Ende der Platte ausgeblendet. --

Schlußbetrachtung

Und wie ist nun die Antwort auf Frank Zappas Frage: *Does humor belong to music?*

Dem Musiker der Klassik bis Romantik wird eine gewisse geistige, inspirierte Fröhlichkeit nachgesagt. Dies schlägt sich nicht zuletzt in zahllosen wahren und unwahren, meist nett aufbereiteten Anekdoten und Musikerwitzen nieder. Außerdem wird dem Musiker, der ja zumeist auf die Mitarbeit Anderer angewiesen ist, die Fähigkeit zu feuchtfröhlicher Geselligkeit nachgesagt. kulturanthropologischen Betrachtungen über das Komisch Lachen aus dem Weinen hervorgegangen Lachen und Weinen kulturanthropologische Grundkonstanten

Muß man im Sinne der absoluten Musik zwischen dem abbildenden Charakter der Malerei oder Erzählung und der Musik, die nicht abbildet unterscheiden?

Frieder Butzmann, 1997

Nach Gesprächen mit Matthias Osterwold, Michael Glasmeier, Sven-Åke Johansson, Thomas Kapielski, Angelika Maisch u.v.a.