

FILM MUSIK

MUSIK IN DER FILMKOMÖDIE

GUIDO HELDT > TAREK KROHN >> PETER MOORMANN >>> WILLEM STRANK (Hg.)



et+k

edition text + kritik

FilmMusik

Herausgegeben von Guido Heldt, Tarek Krohn,
Peter Moormann und Willem Strank

Musik in der Filmkomödie

ISBN 978-3-86916-505-9

E-ISBN 978-3-86916-506-6

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Screenshot aus LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT
(F 1953, Regie: Jacques Tati), Quelle: DVD.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2017
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Talstraße 14, 72147 Nehren

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Tarek Krohn

Überlegungen zum filmmusikalischen Gag 11

Lindsay Carter

Das Leben ist freudiger geworden

Musik und Komödie im stalinistischen Kino 43

Konstantin Jahn

»Who put the wit in syncopation?«

Jazz als Signum von Satire, Parodie und Humor
in Vaudeville-Film, Cartoon und TV-Comedy 73

Jörg Heuser

Frank Zappa, 200 MOTELS: Weltenkollision 109

Guido Heldt

Furchtbar lustig

Musik in Horrorkomödien 130

Gesamtbibliografie 176

Autorinnen und Autoren 186

Herausgeber 188

Register 190

Vorwort

Humor ist eine schwierige Sache. Nicht im Alltag, wo er uns fast immer umgibt – im Gespräch mit anderen, seien es Freunde oder Fremde, lachen wir im Schnitt alle 103 Sekunden.¹ Aber in der Wissenschaft, wo der Humor es lange Zeit nicht leicht gehabt hat, selbst in Disziplinen wie der Psychologie oder Linguistik, die einen großen Teil der grundlegenden Forschung geleistet haben. Erst im letzten halben Jahrhundert ist er so ernst genommen worden, wie es nötig ist, wenn wir ihn verstehen wollen.²

Das gilt kaum irgendwo so sehr wie in der Musik und Musikwissenschaft, die beide nicht für ihren Sinn für Humor bekannt sind. Wenn es um Filmmusik geht, kommt man jedoch um Humor nicht herum: Zu allgegenwärtig ist er auf der Leinwand, zu wichtig sind die mannigfachen Formen von Komödie für die Geschichte und Genrelandschaft von Film. Zwar ist die Komödie fester Bestandteil filmwissenschaftlicher Forschung (und hat ein weites Hinterland in Theater- und Literaturwissenschaft). Aber zur Rolle von Musik in den komischen Formen ist sie bislang stumm geblieben (selbst in Bezug auf ein Genre wie den Slapstick-Film, der ohne Musik schlechterdings nicht zu denken ist). Und die Filmmusikforschung ist kaum weniger wortkarg. Die Explosion an filmmusikologischer Literatur seit der Jahrtausendwende hat auch die musikalischen Signaturen zahlreicher Genres einbezogen – ob Western, Horror, Science-Fiction, Melodrama oder Musical –, die Komödie aber hat sie weitgehend ausgespart, ob aus Mangel an Interesse

- 1 So jedenfalls das Resultat einer empirischen Studie von Julia Vettin und Dietmar Todt, die 48 Stunden von Gesprächen zwischen Paaren von Freunden oder Fremden in Alltagssituationen aufnahmen und herausfanden, dass die Gesprächsteilnehmer im Schnitt 5,8 Mal pro 10-Minuten-Zeiteinheit lachten, mit einer Bandbreite von 0 bis 15 Lachern pro Einheit. Siehe Julia Vettin / Dietmar Todt: »Laughter in conversation: Features of occurrence and acoustic structures«, in: *Journal of Nonverbal Behavior* 28 (2004) 2, S. 93–115.
- 2 Die einzige allgemeine Fachzeitschrift zum Thema, *Humor. International Journal for Humor Research*, gibt es sogar erst seit 1988.

oder aus Angst vor dem schwierigen Leichten. Es gibt, und auch das erst seit einigen Monaten, eine einzige Aufsatzsammlung zu Ton und Musik in der Filmkomödie³; es gibt weniger als eine Handvoll von Artikeln zu grundlegenden Aspekten von Humor in der Filmmusik⁴; und es gibt einzelne Beiträge zu Filmen, Regisseuren, Komponisten, Subgenres oder Aspekten, die sich jedoch nicht zu einem Forschungsfeld zusammenschließen.

Daran kann der vorliegende Band der Reihe »FilmMusik« nicht viel ändern. Aber er kann auf den großen weißen Fleck auf der Landkarte hinweisen, und er kann versuchen, eine Ahnung von einigen der vielen Perspektiven zu geben, aus denen man an das Thema »Musik in der Filmkomödie« herangehen kann. Der Beitrag von Tarek Krohn legt Grundlagen und lässt dafür die Geschichte von Humortheorien Revue passieren, bevor er daraus entwickelte Ideen über das Funktionieren von Humor auf typische Formen filmmusikalischer Gags anwendet. Der Text von Lindsay Carter beschäftigt sich mit einem historisch-politischen Kontext, der uns nicht zuerst an Humor denken lässt, und untersucht, wie der sowjetische Filmregisseur Grigori Alexandrow in den 1930er Jahren versuchte, die musikalischen Möglichkeiten des damals noch jungen Mediums Tonfilm in einer Reihe von Komödien zu erproben und dabei zugleich seinen Weg durch das Minenfeld der wechselnden politischen Ansprüche an die Filmkomödie zu finden. Konstantin Jahn begibt sich auf eine Reise vom frühen Stummfilm bis zur Gegenwart und sucht dabei nach den Formen der Verwendung von Jazz als Mittel und Signatur des Komischen. Jörg Heuser dagegen wählt die Naheinstellung und fokussiert auf die ersten zehn Minuten von Frank Zappas Film 200 MOTELS (GB/USA 1971, Frank Zappa und Tony Palmer) mit seinem Kaleidoskop rasch wechselnder musikalischer Stile und Stilparodien.

3 Mark Evans/Philip Hayward (Hrsg.): *Sounding Funny. Sound and Comedy in Cinema*, London – Oakville 2016.

4 Miguel Mera hat vor einigen Jahren einen Überblick auf der Grundlage moderner Humortheorie versucht; vgl. Miguel Mera: »Is Funny Music Funny? Contexts and Case Studies of Film Music Humor«, in: *Journal of Popular Music Studies* 14 (2002), S. 91–113. Larson Powell hat dagegen Sigmund Freuds Verständnis des Witzes auf Filmmusik angewandt; Larson Powell: »Der Witz und seine Beziehung zur Filmmusik«, in: *Filmmusik: Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, hrsg. von Victoria Piel, Knut Holtsträter und Oliver Huck, Hildesheim 2008, S. 73–102.

Und der Text von Guido Heldt untersucht den Beitrag von Musik zur drastischsten der vielen Mischformen der Komödie mit anderen Genres, der Horrorkomödie, und bringt dabei neben genretheoretischen Überlegungen noch einmal Grundlagen der Humortheorie ins Spiel.

Es ist jedoch kein Ende mit Schrecken und ohnehin kein Ende. Beim Thema »Musik in der Filmkomödie« ist man einstweilen unvermeidlich (fast) ganz am Anfang. Aber die weitere Forschungsreise verspricht unterhaltsam zu werden.

Die Herausgeber, im Herbst 2016

Überlegungen zum filmmusikalischen Gag*

»Humor ist eine ernste Sache.«

Loriot

I Einleitung

Das vorliegende Essay beschäftigt sich nicht, wie soll es auch anders sein, mit der Gesamtheit der musikalischen Einsatzmöglichkeiten im komischen Film. Vielmehr geht es um einen Sonderfall, der zwar nicht häufig, aber doch regelmäßig im Spielfilm auffindbar ist. Gemeint sind jene speziellen Fälle, in denen eine komische Pointe erst durch das Wechselspiel von Filmischem und Musikalischem seine Wirkung entfaltet. Es geht also um jene Fälle, in denen der Witz ohne den spezifischen filmmusikalischen Einsatz nicht funktionieren kann.

Als Beispiel hierfür mag eine Szene der Zeichentrickserie *THE SIMPSONS* (*DIE SIMPSONS*, USA 1989 ff., James L. Brooks / Matt Groening / Sam Simon) dienen¹, in der Homer Simpson, eine der gelben Hauptfiguren, unweit eines Waldes umherirrt. Begleitet wird seine panische Flucht vom immer lauter werdenden, dissonanten Streicher-Akkord, der durch die Dusch-Szene in Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) Berühmtheit erlangt hat. Doch noch während Homer, von seinen Ängsten getrieben, durch Springfield irrt, sieht der Zuschauer einen Bus mit der Aufschrift »Springfield Philharmonic Orchestra« an ihm vorbeifahren. Eine Violinistin steigt aus und spielt ihren Akkordton nach Hause spazierend weiter. Während der Rest des Orchesters

* Für Sisi, sie hatte viel Humor

1 Episode *THE SPRINGFIELD FILES* (Staffel 8, Episode 10), Erstausstrahlung: 12.1.1997 (Fox Network).

im Bus davonbraust, hört der Zuschauer weiterhin den PSYCHO-Akkord in der Ferne entschwinden.

Ganz offenbar ist der Zuschauer hier den Machern der Sendung auf den Leim gegangen. Das Spiel mit den filmischen Konventionen hat seine Erwartungshaltung geweckt und sie dann auf absurde Weise aufgelöst. Das Ergebnis ist ein Gag, der, und das macht ihn für unsere Untersuchung interessant, nur durch die Mittel und Konventionen der Musikbehandlung im Film seine Wirkung entfalten konnte. Mit eben dieser Art von Filmmusik-einsätzen wollen wir uns auf den kommenden Seiten beschäftigen. Dabei soll zunächst die Frage geklärt werden, was überhaupt einen Witz ausmacht und wie er beschaffen sein muss, um seine Wirkung zu erzielen, um diese Erkenntnis dann auf den entsprechenden Einsatz der Musik im Film zu übertragen. Neben der Klärung der unterschiedlichen Techniken solcher filmmusikalischen Witze erhoffen wir uns von der Untersuchung der besagten Fälle auch ein tieferes Verständnis eben jener Konventionen, deren Bruch zu den Fehlleistungen führt, die der Zuschauer wiederum mit einem Lachen erwidert.

II Vom Witz und den drei Theorien des Humors

In den zahlreichen Betrachtungen, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte über die Natur des Humors angestellt wurden, lassen sich drei grundsätzliche Tendenzen ausmachen. Sie lassen sich am besten zusammenfassen als (1) Überlegenheits- oder Superioritätstheorien, (2) Inkongruenztheorien und (3) Entspannungstheorien.

Erstere bestimmten bereits in der Antike die Haltung der Philosophen in platonischer Tradition zum Thema. Sie beschreiben den Humor als Widerhall einer selbstgefälligen Überheblichkeit, die im Verspotten des Unterlegenen die Vorzüge des Überlegenen zur Schau stellt. Glaubt man einigen Anthropologen, so lässt sich hierin sogar der Ursprung des Lachens vermuten; denn im Lachen sollen sich die Erleichterung und der Siegesrausch unserer Urahnen Ausdruck verschafft haben, wenn die gejagte Beute endlich erlegt wurde. Hierin wäre dann auch die Erklärung für die unterschied-

lichen Wirkungen des Lachens als Gruppenphänomen zu suchen.² Widmen wir uns aber zuerst den Theoretikern der Superioritätstheorie.

Platos Schüler Aristoteles fasste in seiner *Poetik* die Natur des Lächerlichen bereits in einem berühmt gewordenen Zitat zusammen:

Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht [...].³

Aristoteles stellt bestenfalls die Spitze einer Entwicklung der Überlegenheitstheorie des Humors unter den griechischen Philosophen dar. So lachte bereits Demokrit immerzu über die Torheit seiner Mitmenschen, die ihm wiederum eine obskure Geisteskrankheit nachsagten und ihn belächelten. Daran knüpfte Plato in seinem Dialog *Philebos* an, in welchem er die Selbstgefälligkeit mancher Mitbürger als lächerlich bezeichnet, nämlich jener Mitbürger, die sich für vollkommen hielten. Das Lächerliche (*geloia*) betritt hier erstmals die Bühne der Philosophie als selbstständige Idee. Dem Vorwurf des Lächerlichen sah Platon sich bald jedoch selbst ausgesetzt. Diogenes war es, der dem Meister den Spiegel der Selbstüberschätzung vorhalten sollte, zum Preis der eigenen Überheblichkeit. Aristoteles stützte sich im Wesentlichen also auf die Vorstellung Platos, gelacht würde über das Schlechtere, jedoch erweitert um den Gedanken, dass dieses Lächerliche uns keinen Schmerz zufügen kann.⁴

Ende des 16. Jahrhunderts greift Michel de Montaigne diesen Gedanken wieder auf, bezieht sich bewusst auf Demokrit und Diogenes und ruft dabei zur Verachtung der gesamten Menschheit auf. Auch René Descartes sieht die Ursache des Lachens in seinem Traktat *Leidenschaften der Seele* (1649) in

- 2 Eike Christian Hirsch: *Der Witzableiter oder Schule des Lachens*, München 2001, S. 9. Zum Lachen als Ausdruck von Aggression vgl. auch: Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin – New York 1998, S. 61 f.
- 3 Aristoteles: *Vom Himmel – Von der Seele – Von der Dichtkunst*, hrsg. von Olof Gigon, München 1983, S. 397.
- 4 Zu einer umfangreichen Geschichte der Humorthorien, auf die sich auch weite Teile dieser Darstellung stützen, siehe: Manfred Geier: *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors*, Reinbek bei Hamburg 2006.

einem Fehler des Ausgelachten, allerdings muss es sich dabei um einen kleinen Fehler handeln. Das Lachen ist dabei Produkt einer Freude, die mit »Haß gemischt ist, was daher kommt, daß man einen kleinen Fehler an einer Person bemerkt und denkt, daß sie das verdient«. ⁵

Wäre der Fehler des anderen ein großer und man würde trotzdem noch darüber lachen, so Descartes, dann spräche das allerdings für ein schlechtes Naturell des Lachenden oder aber für einen großen Hass des Lachenden dem Ausgelachten gegenüber. Descartes erkennt aber auch eine andere, galantere Art des Humors: Er stellt der spöttischen Verhöhnung (*moquerie*) ein fröhliches Scherzen (*raillerie*) gegenüber und beschreibt dieses als Eigenschaft eines Ehrenmannes, der »seinen fröhlichen Humor erkennen läßt und seine Seelenruhe, das beides Anzeichen der Tugend sind und oft auch als Gewandtheit des Geistes, durch die er einer Angelegenheit, über die er spöttelt, ein angenehmes Aussehen gibt«. ⁶

Diese grundlegend kritische Einstellung zum Humor dominiert die abendländische Philosophie also bis ins späte 17. Jahrhundert. Als spätester Vertreter mag Thomas Hobbes gelten, der in seiner 1658 erschienenen Schrift *De homine (Vom Menschen)* die Komik als Ausdruck von Machtverhältnissen beschreibt:

Wer glaubt, durch Wort oder Tat sich vor anderen ausgezeichnet zu haben, neigt zum Lachen. Und ebenso enthält man sich schwer des Lachens, wenn durch einen Vergleich mit fremdem, unschönen Wort oder Tun die eigene Vortrefflichkeit um so heller hervortritt. Allgemein ist das Lachen das plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts fremder Fehler. Hierbei ist die Plötzlichkeit wohl erforderlich; denn man lacht über dieselben Scherze nicht wiederholt. Fehler bei Freunden und Verwandten reizen nicht zum Lachen, da hier die Fehler nicht als fremde empfunden werden. Zur Entstehung des Lachens ist also dreierlei erforderlich: daß überhaupt ein Fehler empfunden wird, dieser ein fremder ist und die Empfindung plötzlich eintritt. ⁷

5 René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*, Hamburg 1996, S. 277f.

6 Ebenda, S. 277.

7 Thomas Hobbes: *Vom Menschen. Vom Bürger*, hrsg. von Günter Gawlick, Hamburg 1959, S. 33 f.; zit. nach Helmut Bachmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart 2005, S. 16f.

In diesem Zitat Hobbes' tritt bereits ein Aspekt des Komischen hervor, der für die folgenden Betrachtungen von Wichtigkeit sein wird: Der Effekt des Komischen ist immer Folge des plötzlichen Gewährwerdens einer wie auch immer gearteten Fehlleistung.

Erst 1709 erscheint in England die Schrift *Essay on the Freedom of Wit and Humour* Anthony Ashley Coopers, Graf von Shaftesbury. In ihr bestärkt der Graf die Gentlemen unter seinen Lesern darin, den »feinsten Witz« zu kultivieren. Erst jetzt war Lachen nicht mehr ausschließlich als Auslachen möglich. In einem angeblichen Brief an den (bereits verstorbenen) Lord Protector Oliver Cromwell schrieb der englische Dichter Alexander Pope am 30. Dezember 1710: »To conclude, those are my friends I *laugh with*, and those that are not I *laugh at*« – und richtete sich damit gleichsam gegen Hobbes' einseitige Betrachtung des Phänomens.

Diese Entwicklung kennzeichnete nicht nur den Beginn des Siegeszuges einer neuen Theorie zur Wirkungsweise des Humors, es war vielmehr auch die Geburtsstunde des Witzes in der uns heute geläufigen Form. »Witz« als ein Stammwort der germanischen Sprache meinte ursprünglich Denkkraft, Klugheit, Urteilsvermögen oder gesunden Menschenverstand. Es war also keine Verbindung zum Komischen vorhanden. Das Wort beschrieb vielmehr eine »gewitzte« Person. Der abfällige Begriff *Humor*, dem lateinischen *humores* (der Bezeichnung für allerlei Körpersäfte) entlehnt, und das vom indogermanischem *ueid* (sehen, wissen) abstammende Wort *Witz* waren nun beide dem Reich des Komischen einverleibt, wobei dem Witz weiterhin ein intellektuelles Moment anhaftete, der Humor jedoch einen fröhlichen Gemütszustand umschrieb. Mit der Wandlung des Humors nach den Kriterien der Aufklärung ging auch ein Wandel der ästhetischen Interpretation des Komischen einher. Das neue Erklärungsmodell komischer Phänomene stellte nun den bereits bei Hobbes angedeuteten Aspekt der Fehlleistung in den Fokus seines Deutungsversuches.

Der englische Philosoph John Locke war der Erste, der dem Begriff »wit« die erweiterte Bedeutung verlieh, die wir ihm heute zugestehen: das Zusammenfügen von disparaten Ideen, die auf überraschende Weise kongruieren und so erfreuliche Bilder und angenehme Vorstellungen heraufbeschwören

(»pleasant pictures and agreeable visions in the fancy«).⁸ John Locke erzog den späteren Third Earl of Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), der sich diesem Verständnis des Witzes anschließen und die Grundlage für die Inkongruenztheorien des Humors legen sollte.

Es war wohl der schottische Gelehrte und spätere Mentor Adam Smiths Francis Hutcheson (1694–1746), auf den alle Inkongruenztheorien zurückgehen. Er war ein entschiedener Gegner des Hobbes'schen Menschenbildes. Dieser Uneinigkeit verliet er auch konkret in einer am 5. Juni 1725 im *Dublin Weekly Journal* veröffentlichten Kritik an Hobbes' Superioritätstheorie Ausdruck⁹ und veröffentlichte eine Woche später ein alternatives Modell zur Ursache des Lachens: Seiner Meinung nach ist es ein Kontrast oder Widerspruch im wahrgenommenen Objekt oder Ereignis, das unser Lachen verursacht. Dabei kommt er auch auf ein weiteres Element zu sprechen, das bis heute seinen festen Platz in der Humor-Theorie hat: die Überraschung!

8 Geier: *Worüber kluge Menschen lachen* (Anm. 4), S. 193 f.

9 Dort heißt es: »If Mr. Hobbes's Notion be just, then first, There can be no *Laughter* on any Occasion where we make no Comparison of our selves to others, or of our present State to a worse State, or where we do not observe some *Superiority* of our selves above some other Thing: And again, it must follow, that every sudden Appearance of *Superiority* over another, must excite *Laughter*, when we attend to it. If both these Conclusions are false, the Notion from where they are drawn must be so too. [...] Nay, farther, this is so far from Truth, that imagined Superiority moves our *Laughter*, that one would imagine from some Instances the very contrary: For if *Laughter* arose from our imagined *Superiority*, then, the more that any Object appear'd *inferior* to us, the greater would be the Jest; and the nearer any one came to an Equality with us, or Resemblance of our Actions, the less we should be moved with *Laughter*. But we see, on the contrary, that some Ingenuity in *Dogs* and *Monkeys*, which comes near to some of our own Arts, very often makes us merry; whereas their duller Actions, in which they are much below us, are no matter of Jest at all. [...] It must be a very merry State in which a fine Gentleman is, when well dressed, in his Coach, he passes our Streets, where he will see so many ragged Beggars, and Porters and Chairmen sweating at their Labour, on every side of him. It is a great pity that we had not an Infirmary or Lazar-house to retire to in cloudy Weather, to get an Afternoon of *Laughter* at these inferior Objects: Strange, that none of our *Hobbists* banish all *Canary Birds* and *Squirrels*, and *Lap-Dogs*, and *Puggs*, and *Cats* out of their Houses, and substitute in their places Affes, and Owls, and Snails, and Oysters to be merry upon. From these they might have higher Joys of Superiority, than from those with whom we now please ourselves.«

What we call grave Wit, consists in bringing [...] resembling Ideas together, as one could scarce have imagined had so exact a Relation to each other; or when the Resemblance is carry'd on thro' many more Particulars than we could have at first expected: And this therefore gives the Pleasure of Surprise.¹⁰

Konkret ist es nach Hutcheson die direkte Gegenüberstellung etwa von Heiligem und Profanem, von Ehrfurchteinflößendem und Banalem auf eine Weise, die dem Zuhörer eine verborgene Gleichartigkeit offenbart, die den (gehobenen) Witz ausmacht:

THAT then which seems generally the Cause of Laughter, is The bringing together of Images which have contrary additional Ideas, as well as some Resemblance in the principal idea: This Contrast between Ideas of Grandeur, Dignity, Sanctity, Perfection, and Ideas of Meannes, Baseness, Profanity, seems to be the very Spirit of Burlesque; and the greatest Part of our Reality and Jest are founded upon it.¹¹

Auch Kant schätzte Francis Hutcheson und den Grafen Shaftesbury. Auch er sah in der Inkongruenz, die bei ihm unter dem Begriff der »Ungereimtheit« geführt wird, die Ursache des Lachens, und zwar in einer humanen Weise. »Man hat gesehen, daß beym Lachen ein Widerspruch seyn muss, und man hat ihn Ungereimtheit genannt, wenn er plötzlich kommt und ein Lachen verursacht hat.«¹²

Jean Paul (Friedrich Richter) arbeitete diese Idee dann 1804 in seiner *Vorschule der Ästhetik* als Erster aus und löste damit eine Lawine von Inkongruenztheorien aus. Seine Auffassung, Humor sei das umgekehrte Erhabene, sollte auf lange Zeit die Humor-Debatte bestimmen.

Auch Schopenhauers Erklärung des Humors ist tief in der Tradition der Inkongruenztheorien verwurzelt. So heißt es im ersten Band seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung*:

10 Francis Hutcheson: *Hibernicus' Letters*, London 1734, S. 89.

11 Ebenda, S. 90.

12 Reinhard Brandt / Werner Stark (Hrsg.): *Kants gesammelte Schriften*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaft, Bd. XXV, Berlin 1997, S. 143.

*Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht waren, und es ist selbst eben nur Ausdruck dieser Inkongruenz.*¹³

Im zweiten Band der *Welt als Wille und Vorstellung* geht Schopenhauer erneut auf die *Theorie des Lächerlichen* ein und widmet sich diesmal in einer Einzelbetrachtung dem Phänomen des Witzes. Die Pointe, so Schopenhauer, vereint zunächst heterogene Vorstellungen unter einem homogenen Begriff, der aber nicht zu ihnen passt. Die Pointe läuft also immer auf eine Gemeinsamkeit hinaus, die dem Zuhörer anfangs nicht bewusst war.

Nur wenige Jahre später, im Jahr 1846, veröffentlicht Søren Aabye Kierkegaard (1813–1855) seine *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Mimisch-pathetisch-dialektische Sammelschrift. Existentielle Einsprache von Johannes Climacus*. In ihr knüpfte er an Schopenhauers Überlegungen an und übertrug sie von der Abstraktheit eines Gedankens auf die Abstraktion an sich:

Der Anblick eines Denkers wirkt komisch, der trotz aller Bravour persönlich wie ein armer Schlucker existiert, der sich wohl persönlich verheiratet, aber die Macht des Verliebten weder kennt noch fühlt, dessen Ehe daher ebenso unpersönlich wie sein Denken ist, dessen persönliches Leben ohne Pathos und ohne pathologische Kämpfe verläuft und sich philisterhaft nur damit beschäftigt, welche Universität das beste Einkommen biete

schreibt Kierkegaard und will damit auf einen besonderen Fall der Inkongruenz zwischen geistigem Anspruch und gelebter Wirklichkeit hindeuten.¹⁴

»Das Gesetz für das Komische ist ganz einfach«, schreibt er an anderer Stelle:

es ist überall, wo Widerspruch da ist, und wo der Widerspruch dadurch schmerzlos ist, daß er als aufgehoben gesehen wird; denn zwar beseitigt das Komische den Wider-

13 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Auflage, Buch 1, § 13, Berlin o. J., S. 97.

14 Zit. nach Geier: *Worüber kluge Menschen lachen* (Anm. 4), S. 164.

*sprach nicht (macht ihn im Gegenteil offenbar), aber das berechnete Komische kann es, andernfalls ist es nicht berechnigt.*¹⁵

Im Gegensatz zur Romantik spielte in den philosophischen Schulen des 20. Jahrhunderts der Humor keine bedeutende Rolle. Das Problem des Humors wurde vielmehr eine Spezialität der (philosophischen) Anthropologie. Diese von Kant beeinflusste Disziplin suchte nach den Möglichkeiten des Menschen als biologischem Wesen, das sich eigenständig weiterentwickeln kann. Max Scheler definierte in diesem Zusammenhang den Menschen als Tier, das sowohl ein Körper ist als auch einen Körper hat. Alle anderen Tiere hingegen seien nur ein Körper, der Mensch aber sei fähig, seinen Körper zu objektivieren, den er für unterschiedliche Zwecke gebraucht.

Helmut Plessner knüpfte an Schelers Definition an und konkretisierte diese am Beispiel *Lachen und Weinen*. Die These, die seine 1941 veröffentlichte Schrift durchzieht, ist die Schelers, dass nämlich der Mensch eine *Doppelrolle* zu spielen hat, die aus der Tatsache entsteht, einerseits ein Körper zu sein, andererseits einen Körper zu haben. In manchen Extremsituationen verliere der Mensch das Gleichgewicht zwischen beiden Anschauungsformen. Sein und Haben des Körpers stehen nicht mehr im Einklang. Auf diese Extremsituationen reagiert der Mensch mit Lachen und Weinen, den beiden Ausdrucksformen, die nur dem Menschen zu eigen sind. Die Situationen, die solche Krisen auslösen, sind durch Paradoxien bzw. Widersprüche gekennzeichnet. Im Angesicht unauflösbarer Widersprüche gibt der Geist gewissermaßen die Kontrolle über den Körper auf. Mit dem Unverständlichen konfrontiert kapituliert zwar der Verstand, aber nicht die Person, denn der Körper übernimmt die Reaktion auf das Geschehen, nun allerdings nicht mehr »als Instrument von Handlung, Sprache, Geste, Gebärde, sondern als Körper«. ¹⁶

Obwohl der Grundgedanke bereits seit der Antike formuliert war, dauerte es bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts bis sich eine neue Betrachtungs-

15 Zit. nach Helmut Bachmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart 2005, S. 64.

16 Geier: *Wörter kluge Menschen lachen* (Anm. 4), S. 174. Vgl auch Berger: *Erlösendes Lachen* (Anm. 2), S. 55–58.

weise durchsetzen konnte, die heute allgemein unter dem Begriff der Entspannungstheorien des Humors subsumiert wird. In seiner *Kritik der Urteilskraft* umschreibt Immanuel Kant diese pointiert wie folgt: »Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.«¹⁷ Das Phänomen dient ihm dabei der Veranschaulichung der wohlthuenden psychosomatischen Wirkung des Scherzes. Gerade die mentale Fehlleistung, die den Affekt verursacht und eigentlich eine enttäuschende sein müsste, verursache durch die wiederholte An- und Entspannung des Zwerchfells den vergnüglichen und gesundheitsfördernden Effekt. Aristoteles formulierte bereits den Gedanken, Lachen sei die Folge eines Ereignisses, das unserer angespannten Erwartung widerspricht. Bei Cicero findet sich die Erklärung, wir lachten, weil wir uns gleichsam in unserer Erwartung getäuscht sähen. In seinem Aufsatz *The Physiology of Laughter* unternimmt Herbert Spencer (1820–1903) den Versuch, diesen Spannungsabbau als Abfuhr nervöser Energien zu erklären. Er gibt ihr den Namen »Efflux«. Den Sachverhalt, der den Efflux auslöst, definiert Spencer als »absteigende Inkongruenz« (»descending incongruity«).¹⁸ Gemeint ist damit ein unvermutetes Herunterstimmen des Bewusstseins von großen zu kleinen Dingen. Diese Anschauung wiederum übernahm Sigmund Freud für seine Überlegungen in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*: 1897 begann Freud einen Selbstversuch, der die Analyse seiner eigenen Träume beinhaltete. Bei diesem Versuch, seiner eigenen Psyche auf die Schliche zu kommen, waren ihm besonders seine Träume eine große Hilfe. In seiner Vorbemerkung zu *Die Traumdeutung* fasst Freud die Misere, in der er sich wiederfand, in folgende Worte:

Eigentümlichkeiten des Materials, an dem ich die Traumdeutung erläuterte, haben mir auch diese Veröffentlichung schwer gemacht. Es wird sich aus der Arbeit selbst ergeben, warum alle in der Literatur erzählten oder von Unbekannten zu sammeln-

17 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), Stuttgart 1963, Kap. 64, § 54 Anmerkung, online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-urteilskraft-3507/64> [letzter Zugriff: 12.10.2016].

18 Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt/M. 2009, S. 159.

den Träume für meine Zwecke unbrauchbar sein mußten; ich hatte nur die Wahl zwischen den eigenen Träumen und denen meiner, in psychoanalytischer Behandlung stehenden Patienten. Die Verwendung des letzteren Materials wurde mir durch den Umstand verwehrt, daß hier die Traumvorgänge einer unerwünschten Komplikation durch die Einmischung neurotischer Charaktere unterlagen. Mit der Mitteilung meiner eigenen Träume aber erwies sich als untrennbar verbunden, daß ich in den Intimitäten meines psychischen Lebens fremden Einblicken mehr öffnete, als mir lieb sein konnte und als sonst einem Autor, der nicht Poet, sondern Naturforscher ist, zur Aufgabe fällt. Das war peinlich, aber unvermeidlich; ich habe mich also darein gefügt, um nicht auf die Beweisführung für meine psychologischen Ergebnisse überhaupt verzichten zu müssen.¹⁹

Schon bei der Analyse der Witze seiner Patienten war ihm die Vielzahl witziger Wortspiele und Situationen aufgefallen, die sich darin tummelten. Wie die Methoden der Psychotherapie, so Freud, offenbare der Witz also Zusammenhänge, die zunächst verborgen sind. Freud selbst schrieb dazu in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*:

Sind ähnliche Vorgänge, wie wir sie hier als Technik des Witzes beschrieben haben, auf irgend einem anderen Gebiet des seelischen Geschehens schon bekannt geworden? Allerdings, auf einem einzigen und scheinbar recht weit abliegenden. Im Jahre 1900 habe ich ein Buch veröffentlicht, welches, wie sein Titel (»Die Traumdeutung«) besagt, den Versuch macht, das rätselhafte Phänomen des Traumes aufzuklären und ihn als Abkömmling normaler seelischer Leistung hinzustellen. Ich finde dort Anlaß, den manifesten, oft sonderbaren, Trauminhalt in Gegensatz zu bringen zu den latenten, aber völlig korrekten Traumgedanken, von denen er abstammt, und gehe auf die Untersuchung der Vorgänge ein, welche aus den latenten Traumgedanken den Traum machen, sowie der psychischen Kräfte, die bei dieser Umwandlung beteiligt sind. Die Gesamtheit der umwandelnden Vorgänge nenne ich die Traumarbeit, und als ein Stück dieser Traumarbeit habe ich einen Verdichtungsvorgang beschrieben, der mit dem der Witztechnik die größte Ähnlichkeit zeigt, wie dieser zur Verkürzung führt und Ersatzbildungen von gleichem Charakter schafft. [...] Wir können nicht bezweifeln, daß wir hier wie dort den nämlichen psychischen Prozeß vor uns haben, den wir an den identischen Leistungen erkennen dürfen. Eine so weitgehende Analo-

gie der Witztechnik mit der Traumarbeit wird gewiß unser Interesse für die erstere steigern und die Erwartung in uns rege machen, aus einem Vergleich von Witz und Traum manches zur Aufklärung des Witzes zu ziehen.²⁰

Auch Henri Bergson sah eine Beziehung zwischen der Natur des Humors und der des Traumes. In seinem fast zeitgleich mit Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* erschienenen Werk *Le Rire (Das Lachen)* veranschaulichte er diese Diskrepanz der Wahrnehmungsebenen wie folgt:

»[M]eine Kleider sind ein Teil meines Körpers«, ist in den Augen der Vernunft absurd. Trotzdem gilt er [der Satz] der Phantasie für wahr. [...] Es gibt also eine Logik der Phantasie, die nicht die Logik des Verstandes ist, die sich sogar dieser bisweilen entgegensetzt, mit der die Philosophie aber wird rechnen müssen, nicht allein für das Studium des Komischen, sondern in allen Untersuchungen der gleichen Art. Sie ähnelt der Logik des Traumes, bloß daß das ein Traum ist, der nicht von der phantastischen Laune einzelner abhängt, den vielmehr die gesamte Gesellschaft träumt.²¹

Doch worin besteht nun, nach Freud, das Besondere eines Witzes? Was geschieht mit dem Hörer, und warum lacht er (im Gegensatz zum Witzeerzähler)? In Freuds Theorien ist Lust immer die Wirkung eines Abfuhrmechanismus (eine »Abfuhrempfindung«). Die Idee, dies auch für das Lachen anzunehmen, fand er, wie oben bereits angedeutet, in Herbert Spencers Werk bestätigt.

Die größte Inspiration zu diesem Thema bot ihm allerdings Theodor Lipps' 1898 veröffentlichtes Werk *Komik und Humor*. Lipps' Erklärung für das Phänomen des Lachens bezog sich auf den intellektuellen Prozess des Verstehens, nämlich die Pointe! Das Verstehen des Witzes als intellektueller Akt (die »Witzarbeit«, wie Freud sie nannte) steht bei Lipps also im Vordergrund, und eben dieses Verstehen der Machart des Witzes löst die angespannte Erwartung »in nichts« auf.

Freuds Ansatz geht noch etwas tiefer ins Detail, indem er die Rollen der beteiligten Personen, also den Witzeerzähler und den Witzehörer zueinander in Beziehung setzt. Der intellektuelle Aufwand beim Witzemacher ist

20 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Anm. 18), S. 44 f.

21 Henri Bergson: *Das Lachen*, Wiesbaden 2014, S. 36