

Eindruck. Nirgends aber hinterlässt sie Enttäuschung: Taruskin ist ein brillanter Stilist, der das *delectare* seiner Leser *über* dem ostentativ vor sich hergetragenen *prodesse* nie vergisst. Das hohe Maß an Selbstreferentialität ist ungewöhnlich, mag auch als maniert empfunden werden (ein *Passus* kommt tatsächlich zweimal vor: vgl. S. 146 und S. 200), kann aber nie verdecken, in welchem enormen Umfang der Autor die russische wie die nicht-russische Forschungsliteratur des Faches wie auch in den benachbarten Disziplinen zur Kenntnis nimmt und so den wissenschaftlichen Diskurs und Austausch ebenso befruchtet wie befördert und kritisch erweitert. Seine mannigfaltigen Denkanregungen gehen weit *über* das Thema der russischen Musik und selbst der Musikwissenschaft hinaus.

(April 2018)

Christoph Flamm

*Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen.* Hrsg. von Gordon KAMPE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 259 S., Abb. (Folkwang Studien. Band 17.)

MARIA GOETH: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 358 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 93.)  
*Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Hrsg. von Uwe WIRTH. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. X, 415 S., Abb.

Wenn in dichter Folge neue Bücher zu Komik und Humor vorgelegt werden, lässt sich sicherlich nicht von Zufall sprechen. Das Thema behauptet seit der Antike seine dankbare Beliebtheit. Es wird entsprechend in nahezu allen Disziplinen immer wieder gern und mit gelegentlich ja auch neuen Perspektiven aufgegriffen. Auch die Musikwissenschaft verschließt sich dem Reiz des Themas nicht. Die Kontingenz, gleich drei so fabelhaft unterschiedliche Themendurch-

führungen anzeigen zu können, ist jedenfalls erfreulich.

*Zum Brüllen!* sammelt die Beiträge eines interdisziplinären Symposiums über das Lachen an der Folkwang Universität der Künste Essen. Herausgeber Gordon Kampe (seit 2017 nun nicht mehr in Essen, vielmehr auf einer Professur in Hamburg) ist Komponist, Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker, seinerseits also bereits bestens breit aufgestellt. Zur Musik in Praxis, Wissenschaft, Theorie und Pädagogik hinzugewinnen konnte er für diese Tagung philosophische, kultur-, literatur-, theater- und medienwissenschaftliche Perspektiven. Die ersten drei Beiträge erläutern einleitend Konzepte und Theorien zu Humor, Witz und Ironie. Durchaus gewinnbringend lesen sich die Reflektionen von Konrad Bach: „Warum die Thrakerin lacht. Gedanken zu einem Nebeneinander von *Superiority*, *Relief* und *Incongruity*“. Als Ergebnis des Beitrags „konkurrieren die drei Hauptströmungen in der Lachforschung [...] nicht, vielmehr ergänzen sie einander“ (S. 22), indem sie auf unterschiedlicher Ebene Anlass, Situation und Wirkung des Lachens ansprechen. Das überzeugt. Freilich: Die eingangs ausgesprochene Gegenthese, nämlich dass die drei Aspekte „miteinander konkurrieren“ (S. 9), findet sich im Text gar nicht ausgeführt. So bleibt am Ende der Eindruck eines Zirkelschlusses. Lorenz Aggermann setzt beim „Verstehen“ an: Lachen als „paradigmatische Form des Begreifens“ (S. 29) jenseits der *ratio* („Unheimlich virtuos. Über die Grenzwertigkeit von Lachen“). Die „entscheidende Kraft der Virtuosität“ (S. 36) bringt der Autor über jene Ordnungen ins Spiel, die das Subjekt „entscheidend determinieren“ (S. 43), die es in souveräner Verfügbarkeit indes auch auszuspielen verstehen. Ein wenig irritiert, wie wenig gerade diese beiden theoretischen Konzeptbeiträge aufeinander abgestimmt scheinen. Die Geschichte der thrakischen Magd etwa findet sich hier wie dort mit jeweils höchst unterschiedlichen

Quellen, Zuschreibungen und Inhalten aufgegriffen. Auch beschreibt Bach über drei Seiten hinweg, welche „große Beliebtheit“ sich das aus Überlegenheit resultierende Auslachen erfreut (S. 10–12), Aggermann indes beklagt wenige Seiten später, dass „generell die negativierende Seite des Lachens [...] erstaunlich selten thematisiert“ werde (S. 31). Mit reichen Zitaten aus lachtheoretischen Modellen und eingestreuten Witzen behandelt Andreas Rauh das Thema atmosphären- und wahrnehmungstheoretisch: „Zum Lachen in den Keller? Atmosphären des Lachens“.

Die nächste Sektion widmet sich Einzelaspekten unterschiedlicher Disziplinen, so der Verschmelzung von Fremd- und Selbstbildern des Jüdischen mit Stereotypen des jüdischen Humors (Caspar Battagay: „Lachen als Tradition. Die Erfindung des jüdischen Humors“; wobei der begriffsprägende Klassiker von Salcia Landmann *Der jüdische Witz*, Olten 1960, unbenannt bleibt, lediglich die spätere Sammlung *Jüdische Witze* findet sich in einer Fußnote erwähnt), der Doppelfunktion des Lachens zwischen Komödie und Tragödie bei Shakespeare (Sibylle Baumbach: „The worst returns to laughter: Tragikomisches Lachen in Shakespeares Theater“) und der Aufarbeitung von juristischer Literatur zum Thema Humor und Lachen (Katharina Towfigh: „Nichts zu lachen: Recht – eine ernsthafte Angelegenheit?“).

Drei grundlegende Beiträge verweisen übergreifend auf die Ambivalenz und tiefere Bedeutung von Scherz, Satire, Ironie und weiteren Formen des Komischen in der Musik. Grundsätzlich erweist sich das Lachen nicht selten als Komik mit doppeltem Boden, wie ja auch die ursprünglich zum Lachen zwingende Figur des Clowns sich zunehmend zum Tropus des Grusel- oder Horrorclowns verändert. Ausgehend vom ästhetischen Wandel um 1800 im Zeichen einer *Idee der absoluten Musik* (Carl Dahlhaus, 1978) und der Dichotomie von *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (Bernd Sponhe-

er, 1987) unternimmt Andreas Jacob unter dem programmatischen Titel „Nicht lustig“ eine tiefeschürfende „Problematisierung des Humors und des Witzigen in der Musik“. Die normative Setzung eines ästhetischen Sollens führt die Kategorien des Komischen in der Kunstbetrachtung in eine entsprechende Gegenposition. Dies reicht von der Ideenwelt des Erhabenen bei Jean Paul bis zum rigorosen Musikmoralismus eines Theodor W. Adorno. In diesem immer begrenzteren Skopus bleibt einzig der Humorbegriff in seiner durch Jean Paul geprägten Dignität eine Kategorie, in der selbst die Musik Beethovens beschrieben werden konnte. Stefan Drees nimmt, ausgehend von Frankensteins klanglich subtil differenziertem Gelächter bei Mary Shelley, „Das Lachen als Klangsignatur des Unheimlichen“ auf. Seine anschaulich reflektierten Ausführungen entwerfen ein vieldeutiges Panoptikum und Panakustikum an Lacharten in Mauricio Kagels Komposition *MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier* (1976), vor allem aber in Filmmusiken von Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) über Tim Burtons *Batman* (1989) bis zu Rob Zombies *The House of 1.000 Corpses* (2003) oder Jon Watts *Clown* (2014). Es sind Fusionen akustischer und visueller Signaturen zwischen Faszinosum und Tremendum. Nicht weniger faszinierend vielgestaltig erhellt Gordon Kampe die Doppelbödigkeit des Komischen: „Gefährliches Material: Über das Lachen in neuer Musik“. Seit Robert Burtons Abhandlung über die Melancholie (1621) ist Lachen auch als Symptom psychischer Krankheit konnotiert. In klar und klug ausgewählten Schlaglichtern aus Vokal-, Kammer- und Ensemblemusik, Musiktheater, Performance und elektroakustischer Musik findet sich die vokale Artikulationsbreite des Lachens ebenso beleuchtet wie dessen dramaturgisch subversive Einsatzebenen, darunter „Kontrollverlust“ (Hans-Joachim Hespos), die „Verbindung zwischen religiösem Kult und dem Lachen“ (Karlheinz Stockhausen), „vergifte-

tes Lachen“ (György Ligeti, Luciano Berio, Mauricio Kagel) oder „dunkles Gelächter“ (Adriana Hölszky) sowie „Verlachen der Oberrigkeit“ (Kerim Karagözü) und „gefährdetes Selbstverständnis“ (Trond Reinholdtsen). Einen Reigen von „Liedarten, die das Lachen zum Inhalt und zum Ziel haben“ (S. 189), präsentiert Julia Heimerdinger in ihrem Beitrag zum „Lachlied“. Versanglichungen des Lachens finden sich als Solmisation des Wortes „lachen“ in Arien seit dem 17. Jahrhundert und als komponiertes Lachen („Hahaha“) in Opern seit Mozart (hierzu auch Gerd Rienäcker, „Lachende Opernfiguren“, in: *NZfM* 1996/1, S. 18–23, oder ein Text des Rezensenten zu „Lortzing und Lachen“ im von ihm hrsg. Band *Lortzing und Leipzig*, Hildesheim 2014, S. 337–370). Ganz in den Mittelpunkt treten Lachkoloraturen seit Aubers „L'éclat de rire“ aus *Manon Lescaut* (1856). Der Phänomenologie und Aufzeichnungsweise solcher eigenständiger Lachlieder und Lachcouplets gilt diese Bestandsaufnahme, die von Opern und Operetten des 19. und 20. Jahrhunderts über Varietés und Possen bis zur Pop-, Rock-, Elektro- oder Punkmusik reicht. Malte Sachsse fragt in seinem gedanken- wie literaturgesättigten Beitrag nach der Rolle des Lachens als Konflikt und Chance in musikalischen und musikbezogenen Unterrichtssituationen oder Bildungsprozessen: „Perturbation, Stimulans, Ritornell? Lachen zu Musik aus musikpädagogischer Sicht“. Ein Erzähltext der Schriftstellerin und Musikerin Bianca Stücker rundet den Band künstlerisch ab: „Der Sänger“.

Wünschenswert für diesen so inhalts- und anregungsreichen Band wäre, wie stets, ein Register gewesen sowie ein die Erträge zum Thema einheitlich zusammenfassendes Literaturverzeichnis (etliche Titel begegnen ja regelmäßig wieder, vereinzelte Beiträge enthalten eigene Literaturlisten; zu vermischen ist, soweit ich sah, das hochrangige und höchst aktuelle Merkur-Sonderheft *Lachen. Über westliche Zivilisation* von 2002). Und

schaute man auf die bunt wechselnde formale Uneinheitlichkeit (etwa „Frankfurt am Main“ vs. „Frankfurt a. M.“ vs. „Frankfurt/Main“, „hrsg. von“ vs. „hrsg. v.“, „hrsg.“ vs. „hg.“, Reihentitel kursiv vs. recte, mit Gleichheitszeichen vs. ohne, englische Titel in Groß- vs. Kleinschreibung, Verlagsnamenreihung mit Schrägstrich vs. Komma, Erstaufgaben teils genannt, teils nicht, bei Internetadressen heißt es wechselnd „Zugriff“, „letzter Zugriff“, „letzter Aufruf“ oder „Stand“, teils fehlt das Zugriffsdatum ganz, das System bibliographischer Abkürzungen wechselt ebenso von Aufsatz zu Aufsatz wie die Kursivierung von Werktiteln, selbst die Entscheidung, was eine Monographie resp. Reihe ist, wird uneinheitlich getroffen, vgl. etwa die divergente Zitation, bis hin zu unterschiedlichen Seitenangaben, von Freuds Schrift *Der Witz* [...], S. 31 FN 3 und S. 65 FN 17 etc.), so bleibt die Frage, ob es für einen Sammelband in einer renommierten Hochschulschriftenreihe wirklich eine gute Idee ist, auf einheitliche Redaktionsrichtlinien ganz zu verzichten?

Sorgfältig lektoriert erscheint die zeitgleich im selben Verlag vorgelegte Münchner Dissertation von Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*. Goeths Ausgangslage ist zunächst einmal das Vermutete und Gewohnte. Lässt sich die Quintessenz des Sammelbandes *Zum Brüllen* in ein „Nicht lustig!“ zusammenfassen, so geht Goeth von einer prinzipiell heiteren und erheiternden Rolle des Humors aus, ja, sie selbst greift den Topos auf, es „mit einem unernsten Thema“ (S. 14) zu tun zu haben. Das ernsthafte Unterfangen der Autorin ist es indes, „Strategien musikalischer Humorproduktion zu beschreiben“ und eine mehrschichtige „Taxonomie musikalischen Humors“ (S. 14f.) auszuarbeiten. Dies geht sie in vierundzwanzig Kapiteln umfassend und systematisch an. Dass die Literaturbasis nicht ganz so düster ist, wie es die Autorin einleitend vorgibt, zeigt immerhin doch auch ihre eigene „Bestandsaufnahme“

mit einer beachtlichen Reihe von Vorstößen zwischen 1931 und 2015. Doch bilden die unberührten Auen für eine Dissertation natürlich noch stets eine angemessene Exordialtopik. In diesem Kontext steht auch die gleich vielfach wiederholte Erkenntnis, selbst Generationen von Forschern aller nur möglichen Disziplinen sei noch nicht die erschöpfende oder gar einheitliche Humorformel gelungen. Festzustellen bleibt jedenfalls: Es liegt mit dieser Arbeit nun eine gründliche und auch theoretisch-methodisch fundierte Studie zum Thema vor.

Goeth setzt ganz vorne an: Auf die Etymologie der Begriffe und ihren Bedeutungswandel folgt eine systematische Darstellung historischer Humortheorien in Thesen und Kritik. Wohl kaum ein Ansatz zwischen Kultur- und Sprachwissenschaften, Rhetorik, Philosophie, Soziologie, Anthropologie und Religion sowie Psychologie und Neurologie bleibt unerwähnt, so dass sich die Fülle des Erlesenen zuweilen dann doch in auflistenden Übersichten erschöpfen muss. Quellen und Literatur zwischen Platon und Manfred Spitzer werden ausgiebig zitiert, kommentiert, miteinander verbunden, gegeneinandergestellt. Wenn auch insgesamt der Charakter einer historisch aufarbeitenden Studie überwiegt, unternimmt die Autorin, ausgehend von David Hurons Modell der Erwartungshaltung, den Versuch einer eigenen Festlegung auf eine „Angemessenheitstheorie“, die sie als „pragmatisch“ kennzeichnet (Kapitel 4) und über Kommunikationsmodelle austestet (Kapitel 6). Auch die „Gegner des musikalischen Humors“ (S. 55) kommen zu Wort, exemplifiziert an einem Streit um die Möglichkeiten des Komischen in der Musik, der „Schütze-Stein-Kontroverse“ zwischen 1817 und 1892.

Die beiden Hauptteile II und III widmen sich „Strategien musikalischen Humors“. Hier differenziert die Autorin Strategien, „die vorwiegend mit einem einzelnen musikalischen Elementarfaktor operieren“ und solche „mit mehreren musikalischen

Elementarfaktoren gleichzeitig“. Läuft die Wirkung der einen Humorstrategie auf den punktuellen Effekt hinaus, so spielt die andere mit Kontexten. Die einzelnen Elementarfaktoren separiert Goeth, was eine synchrone Gegenüberstellung vergleichbarer Humorstrategien über musikalische Einzelaspekte erlaubt. Aspekte wie Dynamik, Rhythmik, Melodieführung, Pausen, Harmonik, Form oder Klangfarbe führt sie einzeln an, jede Ebene mit Kurzbeschreibungen, Fallbeispielen und verbindenden Erläuterungen. Humorstrategien lassen sich nicht weniger differenziert innerhalb bestimmter Gattungen darstellen und in ihrer Bindung an charakteristische Stoffe aufzeigen. Bei Tierlauten etwa erweist sich die Komik nicht einmal als ein Merkmal an sich, vielmehr gebunden an den Stellenwert des betreffenden Tieres „zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kulturkreis“ (S. 159).

Zentral für jene durch zugleich mehrere Elemente bestimmten Humorstrategien ist die Ebene „Humor durch Parodie“ (Kapitel 16ff.), exemplifiziert in Werken, Stilen oder Gattungen. Ein zentrales Kapitel dieses Teils widmet sich zudem, eingeleitet durch einen Exkurs zum „Foster-Jenkins-Phänomen“ (S. 225), dem „Humor durch (beabsichtigten) Dilettantismus“. Schlichtheit, Geläufigkeit und Tumult bilden weitere Humorstrategien. Eine eigene und vielgestaltige Ebene vokaler Humorstik stellt das Zusammenspiel (oder gerade nicht Zusammenspiel) von Text und Musik dar (Kapitel 21). Abgerundet wird der durch seine Fülle überwältigende Band durch Randbereiche des Visuellen (Augenmusik, Solmisation, Spielanweisungen, visueller Humor durch Aufführungspraxis und schließlich „Humor an den Grenzen von Musik“ in Aktions-, Performance- und Konzeptkünsten [Kapitel 24; mit einem eigenen, aber einzigen und formal merkwürdig freistehenden Unterkapitel „24.1: Spieltrieb“]). Immer wieder überschneiden sich naturgemäß Phänomene, so dass innerhalb dieses fein verästelten Strategiesystems mitunter

komplexe Querverweise entstehen (ein Beispiel nur ist S. 190f.: Jacques Offenbachs *Galop infernal* als parodistischer Gegenentwurf zu Christoph Willibald Glucks „Danzelle furie“ aus *Orfeo ed Euridice* seinerseits aufgegriffen von Camille Saint-Saëns im *Carneval des animaux* mit der Strategie der „Überdehnung“ [hierzu Kapitel 13.3] sowie der Methode „Humor durch Dilettantismus“ [hierzu Kapitel 17]).

Die vorgestellte Fülle an Beispielen (das Komponisten- und Werkregister umfasst zehn engbedruckte Seiten von Charles Valentin Alkans *Marcia funere sulla morte d'un pappagallo* bis Bernd Alois Zimmermanns *Musique pour les soupers du Roi Ubu*) erlaubt indes stets nur streiflichtartige Rundblicke, als intensiv reflektierte Kurzdurchführungen der exponierten Theorien und Reflexionen. Anregungen jedenfalls finden sich genug zum weiteren betrachtenden Stehenbleiben und zu tiefergehender Analyse (Goeth selbst verweist etwa auf eine eigene ausführlichere Studie zu Paul Hindemiths *Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“*, S. 231).

Zwanzig Seiten Quellen- und Literaturverzeichnis kennzeichnen die Belesenheit der Autorin und die verlässliche Gründlichkeit ihrer Ausformulierungen. Immer wieder zudem erscheinen die Ergebnisse didaktisch zusammengefasst in Thesen und Tabellen, Kurzüberblicken und Kastenfeldern. Das erleichtert Zugang und Zugriff und verleiht der Studie, zumal ein Komponisten- und Werkregister nicht fehlt, den Charakter eines auch zum partiellen Nachschlagen nutzbaren Handbuchs. Nur gelegentlich stören fortgesetzte Regieanweisungen („werden im Folgenden ...“, „Im Folgenden findet sich ...“, „... soll gewidmet sein“ etc.) den inhaltlichen Lesefluss. Ein größerer Seufzer indes, mein ceterum censeo: Wann endlich wird wieder Schluss damit sein, dass selbst so klar und zielgerecht schreibende Autorinnen und Autoren wie Maria Goeth von der momentan offenbar unausrottbaren Zeittendenz Abstand nehmen, ihre Texte mit so allerlei

stets vollständig überflüssigen Tüddelchen zuzustreuen? Was etwa ist der Unterschied zwischen Störquellen (so S. 54) und ‚Störquellen‘ (S. 71), was zwischen außermusikalisch (S. 78) und ‚außermusikalisch‘ (S. 153)? Was überhaupt bedeutet dieser Gestus unseres gegenwärtigen Sozusagenquasigewissermaßen eigentlich garnichtsogemeinten Sprechens (hierzu auch: Franziska Augstein, „Mehr sagen wollen, als der Mut hergibt. Die Anführungszeichen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. Mai 2010)?

Einen interdisziplinär weiten Rahmen steckt eine weitere, fachlich übergreifende Neuerscheinung zum Thema ab: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Herausgeber Uwe Wirth (zunächst wissenschaftlicher Geschäftsführer und Forschungs koordinator des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin, jetzt Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft in Gießen) legt mit einem Kreis von mehr als dreißig Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern eine komplette Enzyklopädie zum Thema aus dem Blickwinkel aller denkbaren Disziplinen vor. Die „Methodischen Zugänge zum Komischen“ (Kapitel II) umfassen Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Medizin und Hirnforschung, Psychoanalyse, Linguistik, Literaturtheorie, Gesellschaft und Politik, Geschlechterverhältnisse und Kultur, die „Mediale[n] Formen des Komischen“ (Kapitel III) konkretisieren Aspekte aus Theater, Prosa, Bildender Kunst, Medien und natürlich auch Musik. Autor hier ist Rainer Dachzelt, promovierter Literaturwissenschaftler, Rundfunkredakteur, Kabarettist und Autor (so etwa für den legendären mehrteiligen Jacques-Offenbach-Zyklus von Michael Quast). Seine Behandlung des Themas „Komik mit musikalischen Mitteln“ (III/24) reicht historisch-systematisch vom affektiven und darstellenden Charakter der Musik etwa seit der Renaissance über den stets unverzichtbaren, da grundsätzlich nicht einholbaren Haydn, von Programm Musik über Formen des Komischen in Oper und

Operette bis zu Tanz und Popmusik. Und sie umfasst spezifische Gattungsfärbungen wie Humoreske, Burleske, Groteske, Scherzo oder Kontrastwirkungen von Musik und Text einschließlich musikalisch-textlicher Parodien. Kleine Ungenauigkeiten im Fließtext (z. B. S. 229f. zu Offenbach: der Librettist „G. [Henri] Meilhac“, Hervé schrieb das Genre nicht weiter, begründete es vielmehr bereits vor Offenbach; S. 231: Tucholsky-Zitat 1996 gg. S. 234: 1997 etc.) mindern den Informationswert nur wenig, die philologische Unzulänglichkeit des am Ende des Kapitels gegebenen Literaturverzeichnisses sammelt sich dann aber doch zum Zuviel: Ein falsch geschriebener Eigenname folgt auf den anderen (Helmut[h] Holzey, Kurt [Karl] Tucholsky, Arthu[e]r Koestler, Johan[n] Georg Sulzer), es fehlen Angaben zu Verlagsort und -jahr, zu Seitenzahlen oder zum Erscheinungsjahr, Mozarts Briefe erscheinen nach der uralten und wiederholt fehlerhaften Schiedermaier-Ausgabe (1914; inzwischen dreimal überholt: Erich H. Müller von Asow 1942, Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch 1962–71, rev. Ulrich Konrad 2005), dafür wird die Steinbeck-Festschrift gleich sechsmal (!) mit stets komplettem und umfassendem Volltitel wiedergegeben (wechselnd mit Punkt und Doppelpunkt): Hein, Hartmut/Kolb, Fabian (Hg.) [./:] *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, Laaber 2010. Hier bleibt auf eine rasche zweite Auflage zu hoffen mit dann helfender Hand von Herausgeber und Verlag (sowie insgesamt einer redaktionellen Grundlinie: So kursieren etwa zu Henri Bergsons vielzitiertes Schrift *Le Rire/Das Lachen* in jedem Unterkapitel des Handbuchs jeweils bunt wechselnde Zitationsangaben – S. 50, 76, 111, 145 und weitere – mit am Ende wohl gut einem Dutzend Erscheinungsjahren, die es, wie auch immer sinnvoll, den Bergson'schen Inhalten zuzuordnen gilt: 1900, 1901, 1904, 1914, 1940, 1972, 1988, 2007, 2011 etc.).

Zu den „Grundbegriffen des Komischen“ (Kapitel I) gehört in diesem so verdienstvoll inhaltsreichen Band – jenseits von geistreichem Witz und intellektueller Überlegenheit – als Beitrag des Herausgebers endlich auch einmal die „Dummheit“ (S. 52–56). Immanuel Kants Kennzeichnung von Dummheit als „Mangel an Urteilskraft ohne Witz“ in Verbindung mit selbstverschuldeter Unmündigkeit führt auf jene „optimale Fallhöhe“ (S. 53), von der aus Ignoranz und Arroganz am Ende nur noch komisch wirken (zu beobachten aktuell an der geradezu skurrilen Wissenschaftsskepsis und Vernunftverweigerung der Trump-Regierung). Nachzutragen im musikbezogenen Kontext bleibt Hanns Eisler, der sich mehrfach „Über die Dummheit in der Musik“ äußerte (publiziert u. a. in *Sinn und Form*, 1958). Robert Musil wollte die Frage gar umgekehrt stellen: „Ist vielleicht die Dummheit musikalisch? Dauernde Wiederholungen, eigensinniges Beharren auf einem Motiv, Breittreten ihrer Einfälle, Bewegung im Kreis, beschränkte Abwandlung des einmal Erfassten, Pathos und Heftigkeit statt geistiger Erleuchtung: Ohne unbescheiden zu sein, könnte sich die Dummheit darauf berufen, daß dies auch ihre Lieblingseigenheiten sind“ (Musil 1978). Doch das ist natürlich wieder eine andere Geschichte.

Ein Nachtrag: Vergessen scheint momentan der Kunsthistoriker und Volkskundler Wilhelm Fraenger, den die Nazis aus seinem Amt und die DDR-Funktionäre aus seiner Partei, der KPD, drängten. Fraengers Vortragsammlung *Formen des Komischen* (1920–21; hrsg. von Michael Glasmeier, Dresden 1995) – sie machte den Rezensenten vor Jahr und Tag erstmals auf die besondere Faszination und die spezifischen Ambivalenzen des Themas aufmerksam – taucht in keinem der drei Bände auf. Wilhelm Fraenger also gilt es, neu zu entdecken. (Januar 2018) *Thomas Schipperges*