

Friedrich Geiger: Katzen, Köche, Kadis. Zur Metaphorik der Musikkritik und ihren Wurzeln, in:
Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 66, 2011, Nr. 6, S. 32-40.

64

MUSIK *Z* ÖSTERREICHISCHE
ZEITSCHRIFT

Herausgegeben von
Daniel Brandenburg und Frieder Reininghaus
Redaktion: Daniel Ender und Doris Weberberger
Jg. 66 / 2011
Heft 6

**Musikkritik –
ein Anachronismus?**

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

Impressum

Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) · Jahrgang 66/6, 2011

ISSN 0029-9316 · ISBN 978-3-205-78692-4

Gegründet 1946 von Dr. Peter Lafite und bis Ende des 65. Jahrgangs
herausgegeben von Dr. Marion Diederichs-Lafite

Erscheinungsweise: zweimonatlich · Einzelheft: € 9,50; Jahresabo: € 44
zzgl. Versand · Bestellungen: vertrieb@boehlau.at

Förderabo: ab € 100 · Bestellungen: redaktion@oemz.at · emv@emv.or.at

Herausgeber: PD Dr. Daniel Brandenburg (d.brandenburg@oemz.at) ·

Frieder Reininghaus (f.reininghaus@oemz.at)

Chefredaktion und Heftkonzeption: MMag. Dr. Daniel Ender
(d.ender@oemz.at)

Redaktion, Koordination: Mag. Doris Weberberger
(d.weberberger@oemz.at)

Wissenschaftlicher Beirat: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella · Univ.-Prof.
Mag. Dr. Martin Eybl · Univ.-Prof. Dr. Simone Heilgendorff · Univ.-Prof.
Mag. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl · Univ.-Prof. Dr. Peter Revers · Ass.-
Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter · Univ.-Prof. Dr. Matthias Schmidt

Medieninhaberin: Europäische Musikforschungsvereinigung Wien (EMV)

ZVR-Zahl 983517709 · www.emv.or.at

BIC: GIBAATWWXXX · IBAN: AT 49201129463816600

UID: ATU66086558

Adresse für alle: Hanuschg. 3/1/3/6 · A-1010 Wien · Tel. 0043/664/186 386 8
redaktion@oemz.at · inserate@oemz.at · www.oemz.at

Verlag: Böhlau Verlag · Wiesingerstr. 1 · A-1010 Wien · Tel. 0043/1/330 24
27-0 · boehlau@boehlau.at · www.boehlau-verlag.com

Covergestaltung: Michael Haderer · Layout: Bettina Waringer

Coverbild: Johannes Brahms im Kreis seiner Freunde bei Eugen von
Miller-Aichholz, 7. Mai 1894, Photographie von Eugen von Miller-Aichholz

© 2011 by Böhlau Verlag

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, fotomechanische Wiedergabe oder
elektronische Speicherung, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des
Verlages.

Die Redaktion hat sich bemüht, alle Inhaber von Text- und Bildrechten
ausfindig zu machen. Zur Abgeltung allfälliger Ansprüche ersuchen wir
um Kontaktaufnahme.

KULTUR
NIEDERÖSTERREICH



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
durch Kultur Niederösterreich

akm

durch die Staatlich genehmigte Gesell-
schaft der Autoren, Komponisten und
Musikverleger (AKM)



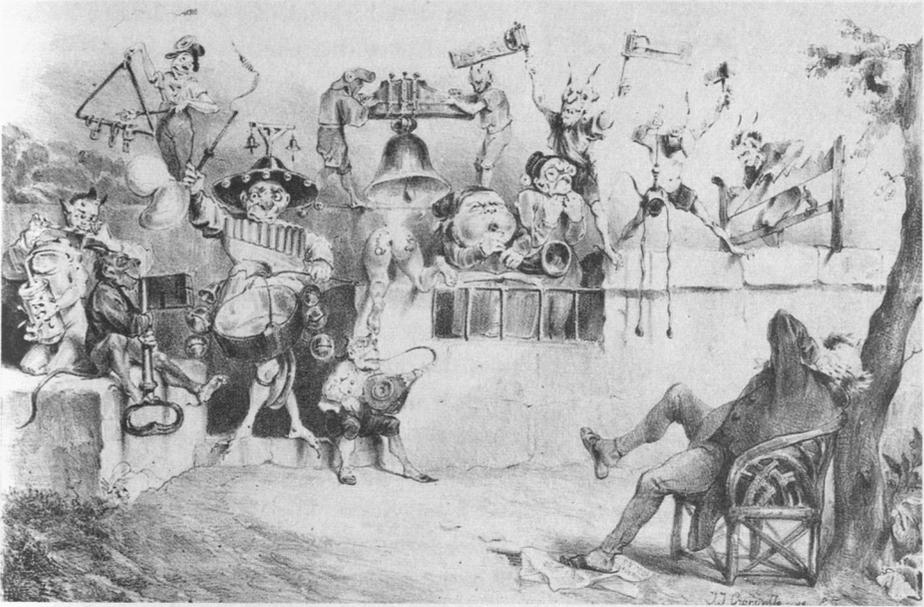
Katzen, Köche, Kadis

Zur Metaphorik der Musikkritik und ihren Wurzeln¹

Friedrich Geiger

Vergleicht man Kritiken aus dem musikalischen Bereich mit denen anderer Kunstsparten, so fällt sofort der reichliche Gebrauch von Metaphern auf.² Die Gründe hierfür liegen in der Begriffslosigkeit der Musik und in ihrer hermetischen Fachterminologie, die nur Experten etwas sagt. Mehr als Literaturkritiker, die mit ihrem Gegenstand das Medium der Sprache teilen, mehr auch als Kunstkritiker, die in der Regel sichtbare Objekte besprechen, fühlen sich deshalb Musikkritiker auf anschauliche Vergleiche angewiesen, um ihren Lesern die Vorgänge und Wirkungen vermitteln zu können, die sie selbst beim Hören eines Werks registriert haben. Seit sich das kritische Schreiben über Musik von einem reinen Fachdiskurs in den Anfängen zu einer eigenen Sparte entwickelte, die ein breites Publikum anzusprechen hatte – also seit der stetig wachsenden Partizipation des Bürgertums an den Künsten und dem Aufkommen entsprechender Periodika zu Beginn des 19. Jahrhunderts –, seitdem hat eine dezidiert bilderreiche Sprache im Musikfeuilleton Tradition.³

Welche außermusikalischen Gebiete sind es nun, die bei der Rekrutierung metaphorischen Materials besonders gern aufgesucht werden? Überblickt man die Musikkritik des 19. und 20. Jahrhunderts⁴, so fällt die Antwort für den gesamten Zeitraum ähnlich, lediglich in der Gewichtsverteilung etwas unterschiedlich aus: Während das ganze 19. Jahrhundert hindurch und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein vor allem Vergleiche aus dem Tierreich beliebt waren, stammen sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt aus den Sphären der Kochkunst einerseits, der Jurisprudenz anderer-



seits. Allen drei Bereichen ist gemeinsam, dass sie Teile elementarer Lebenswirklichkeit darstellen, die allen Menschen vertraut sind und sich daher zur Verdolmetschung anscheinend besonders eignen.

»Katzmusik und schlechter Geschmack«

Was zunächst die Tiere angeht, so gibt es kaum eine Kreatur, die nicht erscheint – vom Käfer bis zum Schimpansen, vom Specht bis zum Krokodil führt beispielsweise der Index in Nicolas Slonimskys erhellender Sammlung von »Critical Assaults«⁵ nahezu alles auf, was krecht und fleucht. Ein Tier allerdings ist mit großem Abstand am meisten vertreten, und das ist die Katze – vorzugsweise in dem bis heute sprichwörtlich gebliebenen abwertenden Ausdruck »Katzmusik«.⁶ Wie auch die anderen zoologischen Vergleiche zielt diese Invektive so gut wie ausschließlich gegen progressive Musik. Kompositorisch Innovatives wird auf diese Weise als Karikatur von Musik geschmäht, als akustisches Zerrbild, das sich zu »richtiger« Musik verhalte wie Tierlaute zur menschlichen Stimme. Mit einer *ars humana*, so legen die Autoren nahe, habe diese neuartige Musik nichts mehr gemein.

»Katzmusik«. Litographie von Grandville (1831)

Der Vergleich ästhetischer Eindrücke mit solchen der Zunge und des Gaumens hingegen – die Metapher des Geschmacks – kam bekanntlich schon früh in mehreren europäischen Sprachen auf.⁷ Der Höhepunkt ihrer schillernden Entwicklung, die hier nur erwähnt werden kann, lag im 18. Jahrhundert, wo das Ideal des ›bon goût‹, das Vermögen, in künstlerischen, geistigen und moralischen Dingen richtig zu urteilen, die ästhetischen Debatten beherrschte. In Texten über Musik hat die Geschmacksmetapher bis heute einen festen Platz. Da ist nicht nur allgemein von mangelndem, schlechtem oder ganz fehlendem »Geschmack« die Rede, sondern ganz konkret auch vom Schönklang, der »fad schmeckt«, von »Jamaika-Aroma«, von »bittersüßen Kantaten« und »sauren Harmonien«, von »musikalischem Absinth« und »bierhafter Musik« oder auch einem »Sound-Soufflé«. Während die eine sich beschwert, der Komponist habe zwar »ein paar Salzkörner in die Suppe streuen« wollen, »angerichtet« sei aber »doch eher eine Süßspeise«, protestiert ein anderer gegen die musikalische Vermischung von »Vanillepudding« und »Knoblauch«. Wo dem Rezensenten das kompositorisch Angerichtete allzu schwer im Magen lag, »unverdaulich wie Hummersalat«, wird folgerichtig eine »musikalische Kolik« diagnostiziert.⁸

Vom Essen oder Trinken zu sprechen, wo Musik gemeint ist, bringt zunächst den ganz pragmatischen Gewinn, dass sich auf diese Weise musikalische Erfahrungen, die schwer zu beschreiben sind, gut vermitteln lassen. Will ein Kritiker kundtun, dass er die Klangsprache eines Musikstückes öde und ohne Reiz fand, dass seiner Ansicht nach etwas Entscheidendes fehlte, kann er viel deskriptive Energie investieren oder sich der Fachsprache bedienen – beides wird die breite Leserschaft kaum erreichen. Spricht er hingegen von einer »salzlosen Harmonik«, evoziert das bei jedem eine prägnante sinnliche Assoziation, die das Gemeinte ohne Umweg erschließt.

Vom Urteil zum Verdikt

Doch neben diesem kommunikativen Zweck verfolgt die auf den Gaumen zielende Ausdrucksweise, wie bewusst auch immer, einen strategischen. Denn sie heischt, insgeheim oder offen, das Einverständnis der Leser mit dem Urteil des Autors, indem dieser für seine subjektive Meinung die sinnliche Unmittelbarkeit und Objektivität von Urteilen wie »süß«, »sauer«, »bitter« oder »salzig« in Anspruch nimmt. Bestimmte Geschmacksempfindungen sind intersubjektiv, sonst hätten weder Kochbücher noch Weinfibeln Sinn. Wer daher auf den Geschmackssinn rekurriert, suggeriert damit zugleich die Allgemeingültigkeit seines Urteils.

Dieser Absicht kommt die Metapher vom Geschmack vor allem deshalb entgegen, weil sich in ihr mehrere Ebenen vermischen. Es geht einmal um das Schmecken als das elementare Vermögen, beispielsweise Essiggurken als sauer und eine Torte als süß zu erkennen. In der Musik entspräche dem etwa die Fähigkeit, laut und leise, hoch und tief, schnell und langsam zu unterscheiden. Es handelt sich um eine Stufe sinnlicher Primäreinschätzungen, auf der in der Tat die Urteile der meisten Menschen konvergieren. Es besteht Einigkeit über die Maßstäbe, objektive, überprüfbare Aussagen sind bis zu einem gewissen Grad möglich.

Diese Ebene überlagert indes eine zweite, nämlich der Geschmack als wertende Instanz. Diese befindet – pauschal gesagt – darüber, ob eine Speise »gut« oder »schlecht« schmeckt, respektive in der Musik, ob ein Werk »gefällt« oder nicht. Beide Ebenen, der bloße Sinneseindruck wie die Wertung, sind normativ. Doch während die Normen der ersten Ebene auf anthropologischen Gegebenheiten beruhen, sind die der zweiten verabredet: Bei Kuttelsuppe packt die einen das Grausen, während die anderen ins Schwärmen geraten – ähnlich verhält es sich mit Musik von Peter Maffay oder Giacomo Puccini, um zwei beliebige Beispiele herauszugreifen.⁹ Zahlreiche Normengefüge, die auf je verschiedenen Konventionen basieren, existieren folglich nebeneinander.

Der Vereinbarungscharakter, der diese plurale Normativität kennzeichnet, verweist auf ihren außerästhetischen Ursprung, der in Ideologischem, Religiösem, Landestypischem oder anderweitig wurzeln kann. Besonders hohe Bedeutung kommt, wie es scheint, der sozialen Komponente des musikalischen Urteils zu. Gruppen definieren sich über Grundsätze, die ihre Mitglieder teilen und die gesellschaftlicher Distinktion dienen. Ob diese Grundsätze gastronomischer oder musikalischer Natur sind, ist für ihre Funktion unerheblich: Wer im Vier-Sterne-Restaurant Ketchup ordert oder in der Pommesbude nach Dijon-Senf verlangt, grenzt sich auf ähnliche Weise aus wie jemand, der im langsamen Satz eines Beethoven-Konzerts verkündet die Wunderkerze schwenkt oder im Beach-Club den DJ bittet, *Parsifal* aufzulegen. In allen Fällen »geht das nicht«, ist das Verhalten »unmöglich«. Gesetze existieren, die – wie der Blick auf viele Musikkritiken zeigt – so ungeschrieben nicht sind. Und durch die Vermengung der subjektiven und objektiven Normen, die in der Geschmacksmetapher eo ipso stattfindet, profitieren die individuellen Überzeugungen von der fraglosen Geltung solcher Einschätzungen, die alle teilen.

Beinahe noch unmittelbarer als die gastronomische Metaphorik verschafft die juristische den subjektiven Normen scheinbar objektiven Geltungsanspruch. Bei der Lektüre einer ausreichenden Menge von Musikkritiken schält sich nach und nach ein veritables Rechtswesen im Bereich der Musik heraus. Das beginnt bei Begriffen wie »Urteil« oder auch »Verdikt«. Es setzt sich fort über die Selbstinszenie-



Lexicon of Musical Invektive
Critical Assault on Composers Since Beethoven & Tchaikovsky



Nicolas Slonimsky

Sammlung von Verdikten:
Nicolas Slonimskys »Lexicon of
Musical Invektive«.



Juristen als Kritiker:

*E. T. A. Hoffmann. Selbstporträt
(1839)*

*Robert Schumann. Lithographie
von Josef Kriebhuber (1839)*

*Heinrich Heine. Deutscher Mu-
senalmanach für das Jahr 1837*

rung des Kritikers als »Kunstrichter« oder Anwalt, der es mit (künstlerischen) Parteien zu tun hat, in deren Interesse er plädiert, es tritt in der gebräuchlichen Wendung vom »Fall« eines Komponisten oder Werkes hervor und reicht bis zur Anrufung eines imaginären »Kulturgerichtshofs«¹⁰ in einer Invektive gegen Arnold Schönberg aus dem Jahr 1959 [sic!].

Diese sprachliche Affinität der Musikkritik zur Sphäre des Rechts hat ebenfalls eine lange Tradition. Gefestigt wurde sie offenkundig dadurch, dass die Autoren, deren kritischer Stil Schule machte, häufig gelernte Juristen waren – E. T. A. Hoffmann zählt ebenso dazu wie Robert Schumann, Eduard Hanslick oder Heinrich Heine.¹¹ Das scheint kein Zufall, sondern verweist auf eine grundsätzliche Prägung des musikkritischen Diskurses, der ja seinerseits bereits der Etymologie des Wortes »Kritik« nach ein richtender und urteilender ist, durch das sprachliche Handwerkszeug der Jurisprudenz.

Das entsprechende Vokabular in den Verdikten suggeriert, es herrsche auf musikalischem Gebiet so etwas wie ein objektives, positives Recht. Dieses manifestiere sich in künstlerischen Gesetzen – beziehungsweise, juristisch ausgedrückt, künstlerischen Normen, »die für eine unbestimmte Vielzahl von Personen allgemein verbindliche Regelungen« enthalten (wie das *Rechtswörterbuch* von Carl Creifelds den Terminus »Gesetz« definiert).¹²

Aus welchen Quellen speist sich dieses *ius musicum*? Zunächst wird häufig auf eine Art musikalisches Naturrecht gepocht, das in der menschlichen Natur gründe und für alle Zeiten Gültigkeit besäße. Diese Vorstellung liegt beispielsweise jenen Verdikten zugrunde, die avancierte Kompositionstechniken als widernatürlich verurteilen, weil das menschliche Gehör nicht dazu geschaffen sei, beispielsweise die in der atonalen Musik herrschenden Tonbeziehungen wahrzunehmen. Auch Musik, die in hohem Maß auf technisches Instrumentarium zurückgreift wie etwa die elektroakustischen Werke der 1950er und 60er Jahre, zog regelmäßig den Vorwurf der »Entmenschlichung« auf sich. Er gründet ebenfalls auf der Überzeugung, dass der Musik qua natura bestimmte Grenzen gesetzt seien, jenseits derer sie dem vielzitierten »Normalmenschen« nicht mehr zugänglich, sondern ganz und gar entfremdet sei.

Musikalisches Gewohnheitsrecht

Mächtig herrscht daneben die Idee eines musikalischen Gewohnheitsrechts, das sich in langjähriger Übung herausgebildet hat. Vor seinem Hintergrund werden Verstöße gegen die Gebote einer bestimmten Gattung, einer bestimmten Funktion, die die Musik erfüllen soll, oder eines bestimmten Stils angeprangert – beispielsweise Deskriptives in einer Symphonie, zu wenig Arien in einer Oper, mangelnde Tanzbarkeit von Clubmusik, ein magerer Improvisationsanteil bei einem Jazzkonzert oder Streicher auf einer Speed-Metal-Platte. Die Musik, so der Vorwurf, löst nicht ein, was man mit Fug und Recht erwarten darf.

Schließlich zeichnet sich auch die Annahme eines gesetzlichen musikalischen Rechts ab, das es einzuhalten gelte. Hierzu gehören unter anderem alle handwerklich-technischen Maximen, deren Verletzung als Dilettantismus verhöhnt wird – sei es die misslungene Instrumentation eines Orchesterwerks, fehlerhafte Harmoniefortschreitungen oder das amateurhafte Saxophonsolo auf einer Jazzplatte. Jeder Konservatoriumsschüler könne das besser, heißt es in der Regel, während im popmusikalischen Bereich analog die vielberufene Schülerband als degradierender Vergleichsmaßstab dient, der eine lediglich infantile Beherrschung des Metiers andeuten soll.

Mit der Annahme eines solchen *ius musicum* hängt zusammen, dass über Musik häufig wie über Verbrechen gesprochen wird. Für kompositorische Werke finden sich kriminalisierende Metaphern wie »Tatbestand«, »grober Unfug«, »Stimm-Mord«, »Verbrechen gegen die Musik«, »Grausamkeitsverbrechen« oder sogar »Kapitalverbrechen«; für die Tätigkeit des Komponierens hat sich die pejorative Wendung »ein Werk verbrechen« eingebürgert. Entsprechend werden die Urheber von Musik nicht selten als »Täter«, »Scharlatane«, »Betrüger« oder ähnliches inkriminiert. Ebenso gängig sind Varianten und Auffächerungen des Schuldbegriffs wie »auf dem Gewissen haben«, sich »zuschulden kommen lassen« oder »ohne Skrupel«. ¹³ Kurz gesagt, evoziert die Sprache der Musikkritik gewissermaßen eine imaginäre Verhandlung, in der sich der Komponist mit seinem Werk einer Öffentlichkeit

In Allusionen an die Sphäre des Rechts zeigt sich die normative Tendenz des musikalischen Urteils in aller Deutlichkeit.

»stellt«, die der Kritiker zu vertreten beansprucht. In derlei Allusionen an die Sphäre des Rechts zeigt sich letztlich, genau wie in den Verweisen auf das Tierreich und den Geschmacksinn, bereits auf der Ebene des Vokabulars die normative Tendenz des musikalischen Urteils in aller Deutlichkeit.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text stellt einen überarbeiteten Auszug des Nachworts in Friedrich Geiger, *Verdikte über Musik 1950–2000. Eine Dokumentation*, Stuttgart und Weimar 2005 dar.
- 2 Grundlegend zur Musikkritik aus linguistischer Sicht Christiane Thim-Mabrey, *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*, Frankfurt a. M. etc. 2001. Eine allgemeine »Theorie und Analyse des Sprechens über Musik« hat Ursula Brandstätter vorgelegt: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990.
- 3 Siehe hierzu Heike Stumpf, »... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!« *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. etc. 1996 sowie Thim-Mabrey, *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache*, S. 261–289.
- 4 Vgl. Helmut Kirchmeyer, *Quellentexte zur System- und Methodengeschichte der deutschen Musikkritik 1791–1833*, Regensburg 1990; Ders., *Quellentexte zur System- und Methodengeschichte der deutschen Musikkritik 1834–1846*, Regensburg 1995; Ders., *Quellentexte zur System- und Methodengeschichte der deutschen Musikkritik 1847–1851/1852*, Regensburg 1996. Sammlungen besonders negativer Kritiken bieten Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, New York und London 1953, 2000 und Geiger, *Verdikte über Musik*.
- 5 Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, S. 253–283.
- 6 Ausführlich hierzu Friedrich Geiger, »Katzemusik«. Zur ästhetischen Erfahrung kompositorischer Innovation«, in: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hg. v. Gert Mattenklott, Hamburg 2004, S. 155–175.
- 7 Vgl. Karlheinz Stierle, Hans-Dieter Klein und Fritz Schümmer, Art. Geschmack, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 444–456.
- 8 Für detaillierte Nachweise siehe den Index in Geiger, *Verdikte über Musik*, S. 189–223.
- 9 Vgl. die entsprechenden Verdikte in Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective* und Geiger, *Verdikte über Musik*.
- 10 Alois Melichar, *Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg*, Wien und Stuttgart 1959, S. 179.
- 11 Vgl. zur Geschichte der deutschsprachigen Musikkritik den konzentrierten Abriss von Kirchmeyer, *Musikkritik 1791–1833*, S. XVII–XXVI.
- 12 *Rechtswörterbuch*, begründet von Carl Creifelds, hg. v. Hans Kauffmann, 11., neubearb. Aufl., München 1992, S. 493.
- 13 Für detaillierte Nachweise siehe die Indices in Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective* und Geiger, *Verdikte über Musik*.