

Friedrich Geiger: „Katzenmusik“. Zur ästhetischen Erfahrung kompositorischer Innovation, in:
Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, hrsg. von Gert Mattenklott, Hamburg 2004, S. 155-175.

Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste

Epistemische, ästhetische und religiöse Formen
von Erfahrung im Vergleich

Sonderheft des Jahrgangs 2004
der Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von
GERT MATTENKLOTT

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

466
H2

2004.

56150

n Felix Meiner Verlag erscheinen folgende Zeitschriften und Jahrbücher:

- Archiv für Begriffsgeschichte
- Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
- Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte
- Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie
- Hegel-Studien
- Phänomenologische Forschungen

Ausführliche Informationen finden Sie im Internet unter www.meiner.de.

Zuletzt erschienen als Sonderhefte der ZÄK:

Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks (Jg. 2000)

Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären (Jg. 2002)

Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie (Jg. 2003)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

Sonderheft · ISBN 3-7873-1698-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2004. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.



05.11.20

›KATZENMUSIK‹

Zur ästhetischen Erfahrung kompositorischer Innovation

Von Friedrich Geiger

Ästhetische Erfahrung von Musik geriet bislang, als ›musikalische Erfahrung‹, vorwiegend aus musikpädagogischer oder musikpsychologischer Perspektive in den Blick. Zum Gegenstand hermeneutischer Forschung hingegen ist sie kaum geworden.¹ Doch scheint gerade die Frage nach der sprachlichen Vermittlung musikalischer Erfahrung relevant, denn – so etwa Franz von Kutschera – »ästhetische Urteile stützen sich auf ästhetische Erfahrungen und beschreiben das, was sich in ihnen zeigt«². Deshalb verspricht die Untersuchung sprachlich gefaßter Urteile über Musik Aufschluß über die Eigenart der jeweils zugrundeliegenden Erfahrungen.³

Um diesen Ansatz im folgenden exemplarisch zu erproben, wähle ich ein Urteilsmuster, das von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts im Diskurs über progressive Musik überaus gebräuchlich war und bis heute sprichwörtlich geblieben ist, nämlich den abwertenden Ausdruck ›Katzenmusik‹. Zunächst ist es erforderlich, in einer begriffsgeschichtlichen Analyse die Implikationen dieses Topos aufzufächern. Dies erlaubt dann, die Erfahrungen, die mit seiner Hilfe sprachlich vermittelt werden, genauer zu bestimmen.

*

Soll Musik durch einen Vergleich mit der Tierwelt diskreditiert werden, spricht man nicht von Pferdemusik, Hundemusik oder Affenmusik, sondern von Katzenmusik. Warum aber ist gerade diese Wortschöpfung in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen? Wer jemals seine Nachtruhe wegen streunender Katzen einbüßte, die im Hinterhof leidenschaftlich jaulten, wird das auf Anhieb erklären können: Die Schlagkraft des Ausdrucks ›Katzenmusik‹ hängt mit der gespenstischen Musiknähe des sogenannten ›Katergesangs‹ zusammen, jenem brünstigen, von

¹ Für den Bereich der Musikpädagogik siehe z.B. *Musikalische Erfahrung – Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen*, hg. von Hermann J. Kaiser, Essen 1992. Zentrale musikpsychologische und hermeneutische Ansätze referiert Constantijn Koopman: *Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug: Zur Theorie der musikalischen Erfahrung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 58 (2001), 317–336. Siehe auch Koopmans Aufsatz *Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand*, in: *Musik & Ästhetik* 7/25 (Januar 2003), 40–59.

² Franz von Kutschera: *Ästhetik*, Berlin und New York 1988, 70.

³ So die Ausgangshypothese des Teilprojekts *Musikalisches Urteil und ästhetische Erfahrung* (Leitung Albrecht Riethmüller) innerhalb des DFG-Sonderforschungsbereichs 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin.

Knurren unterbrochenen Heulen also, das unwillkürlich an unbeholfene menschliche Sangesversuche erinnert.⁴

Die Invektive ›Katzenmusik‹ enthält somit ihrem Ursprung nach zwei hauptsächlichliche Stoßrichtungen. Zum einen wird damit unterstellt, es handle sich bei dem inkriminierten Werk gar nicht um Musik, sondern lediglich um eine Karikatur von Musik – um ein tierhaftes Zerrbild menschlicher Kunstäußerung. Zum andern schwingt die Pein mit, die das Geheul der Katzen dem bereitet, der es ertragen muß. Katzenmusik meint demnach zweitens eine Musik, die stört, die den Hörer quält, die einer Attacke auf seine Nerven gleichkommt. Ausgehend von diesen beiden Bedeutungen entwickelte sich eine facettenreiche Begriffsgeschichte.

I. Musik als Störaktion

Als Musik, die eine gezielte Attacke auf den Adressaten darstellen soll, ist der volkstümliche Brauch der Katzenmusik seit dem Mittelalter weiträumig belegbar.⁵ Ob in den romanischen Ländern, wo er ›Charivari‹ hieß, oder im angelsächsischen Sprachraum, wo er unter ›rough music‹ firmierte – die Grundzüge waren dieselben. Das ohrenbetäubende Getöse auf zusammengewürfeltem Instrumentarium und mit viel Geschrei wurde nachts vor dem Haus von Personen veranstaltet, die gegen den gesellschaftlichen Sittenkodex verstoßen hatten. Bevorzugte Opfer waren Frauen, die nach dem Tod ihres Mannes eine zweite Ehe eingegangen waren, oder auch Paare stark differierenden Alters. Eine frühe Darstellung einer solchen Katzenmusik stammt vom Beginn des 14. Jahrhunderts, aus dem *Roman de Fauvel*⁶ (Abb. 1, S.169).

Im oberen Bilddrittel links erscheint die Titelfigur des allegorischen *Roman*, der Hengst Fauvel, ein Sinnbild der Laster.⁷ Freudig blickt er der Hochzeitsnacht mit seiner Braut Vaine Gloire, dem »eitlen Ruhm«, entgegen. Gegen diese Ehe protestieren, im unteren Teil des Bildes dargestellt, die Bürger von Paris. Verkleidet und mit Lärminstrumenten bewaffnet, führen sie ein Charivari auf.

⁴ Auf der gleichen Assoziation beruhen Wortschöpfungen wie ›Katzenkonzert‹, ›Katzenmesse‹ oder ›Katzenton‹.

⁵ Siehe hierzu Adelgard Perkmann: Artikel *Katzenmusik*, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, IV, Berlin und Leipzig 1932, 1125–1132; Martin Geck: Artikel *Charivari*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, neubearb. Ausg. hg. von Ludwig Finscher, Sachteil II, Kassel und Stuttgart 1995, 642f.; Karl S. Kramer: Art. *Rügebräuche*, in: *Lexikon des Mittelalters*, VII, München 1995, 1090f.

⁶ *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain – A Complete Reproduction in Facsimile*, ed. by Edward Roesner, François Avril and Nancy Freeman Regalado, New York 1990. Zum allgemein- und kulturgeschichtlichen Hintergrund des *Roman* siehe die »Introduction« der Herausgeber ebd., 1–53; speziell zum Charivari 9–15.

⁷ Der Name Fauvel ist, wie in den Versen 247–252 des *Roman* aufgeschlüsselt wird, ein Akrostichon der Laster Flaterie, Avarice, Vilanie, Varieté, Envie und Lascheté.

Der volksläufige Rügebrauch der Katzenmusik enthält, wie dieses Beispiel zeigt, mehrere Sinnaspekte. Primär geht es darum, durch die Unannehmlichkeit des infernalischen Spektakels die Person, der es gilt, physisch zu bestrafen. Zweitens hat das mißtönende Konzert aber auch eine indexikale Funktion, indem es klanglich ebenjene soziale Disharmonie abbildet, die das Opfer durch sein sittenloses Verhalten verschuldet haben soll. Auf den Verstoß gegen die sittliche Norm verweist schließlich drittens, wenigstens im deutschen Sprachraum, die sexuelle Konnotation, die in dem Begriff ›Katzenmusik‹ mitschwingt.

II. Musik als Protestaktion

Aus der indexikalen Schicht des Volksbrauches, die ein soziales Aufbegehren zum Ausdruck brachte, entwickelte sich ein zentraler Strang der Begriffsgeschichte: Katzenmusiken wurden zu einer bemerkenswert effektiven Form des politischen Protests. Volksmengen fanden sich vor den Häusern mißliebiger Politiker oder vor den Amtssitzen der Staatsgewalt zusammen, um lärmende Konzerte zu veranstalten.

Ihren Höhepunkt erreichte die Geschichte der Katzenmusik als Protestaktion im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland – also im Vormärz und schließlich während der bürgerlichen Revolution von 1848. Bereits in den Jahren nach 1830, als die Ausläufer der Pariser Julirevolution auch die deutschen Staaten erreichten, war es mehrfach zu spontanen Demonstrationen gekommen, bei denen Lärminstrumente traktiert und revolutionäre Lieder gesungen wurden: »Heil dir im Siegerkranz, heut bleibt keene Scheibe janz«, hieß es beispielsweise 1835 in Berlin.⁸ Als dann im März 1848, wieder von Paris ausgehend, in fast allen deutschen Residenzen Straßentumulte losbrachen, entwickelten sich die Katzenmusiken rasch zu einer überall verbreiteten Aktionsform. Der englischstämmige Rechtshistoriker George Phillips, der 1849 in Freiburg im Breisgau eine Abhandlung *Ueber den Ursprung der Katzenmusiken* publizierte, schilderte im Vorwort, wie er diese Schrift »unter dem Geheul der in allen Gauen des deutschen Vaterlandes ertönenden Katzenmusiken«⁹ erarbeitet habe.

Das Spektrum dieser Aktionsform reichte von kleinen Gruppen, die sich mit ein paar Lärminstrumenten bewaffneten, bis hin zu gewaltigen Massentumulten. In Wien etwa suchte die aufgebrachte Menge mehrmals Repräsentanten des verhaßten Metternich-Regimes mit ohrenbetäubenden Katzenmusiken heim, wobei sich bis zu 20.000 Menschen einfanden und mit verschiedenen Orchesterinstrumenten,

⁸ Siehe Barbara James und Walter Moßmann: *Glasbruch 1848 – Flugblattlieder und Dokumente einer zerbrochenen Revolution*, Darmstadt und Neuwied 1983, 7.

⁹ George Phillips: *Ueber den Ursprung der Katzenmusiken. Eine canonistisch-mythologische Abhandlung*, Freiburg im Breisgau 1849, 2.

Trommeln und Geräuscherzeugern wie Ratschen, Klappern oder zweckentfremdetem Haushaltsgerät ein gewaltiges Getöse veranstalteten.¹⁰ (Abb. 2, S. 170)

So sinnbildlich wurden diese Aktionen für die Wiener Revolution, daß sich die satirische Politikzeitschrift, die ab Juni 1848 von Sigmund Engländer und Willi Beck herausgegeben wurde, zunächst *Wiener Katzen-Musik* nannte. Ab September hieß sie dann *Wiener Charivari (Katzenmusik)*, in Anlehnung an das seit 1832 erscheinende Pariser Vorbild, die Zeitschrift *Charivari*. (Abb. 3 u. 4, S. 170 u. 171)

Auch in Berlin nahmen innerhalb kürzester Zeit die Katzenmusiken eklatant zu. Schon bald tauchte überall in der Stadt ein anonymes Plakat auf, das sich »an die Bürger und Einwohner Berlin's« richtete und den Titel trug: *Wozu dienen und wozu führen die Katzen-Musiken?* (Abb. 5, S. 171)

»Seit 8 Tagen«, so war dem Anschlag vom Mai 1848¹¹ zu entnehmen, »hat das früher hier fremde Wesen der *Katzenmusiken* sich Eingang verschafft. [...] Die *Katzenmusiken* (Charivari's) können *wichtig* sein, wenn sie *offen* ausgehen von denen, welche einen *unbestreitbaren* Einfluß üben auf das Volk, und dessen Stimme mehr oder minder aussprechen, und wenn sie gerichtet sind gegen *die*, denen *allgemeine* und *verdiente* politische Mißbilligung gebührt; [...] sie werden *strafbar* und *verbrecherisch*, wenn sie, erzeugt von den Motiven des *Umsturzes* und der *Volksverführung* [...] von Böswilligen geleitet, das *Gesetz*, die *Verfassung*, die *Regierung* und deren *gesetzliche Organe* unwürdig angreifen und beschimpfen, das Band der Ordnung lösen, Personen und Eigentum gefährden, und dadurch unberechenbare Conflicte herbeizuführen drohen«. Emphatisch schließt der Text mit dem Appell: »Dulde keiner, der es redlich meint mit dem Vaterlande und der Stadt und ihren Einwohnern, noch länger den gefährlich werdenden Unfug von Demonstrationen und Katzen-Musiken [...]! Jeder wirke kräftig und friedlich dahin, daß sie aufhören, ohne daß sie erst durch Gesetze und deren Mittel verbannt werden müssen!!!«¹²

Doch genau dieser Fall trat nur wenige Tage später ein: Katzenmusiken wurden unter Strafe gestellt. (Abb. 6, S. 172)

In einer amtlichen *Bekanntmachung* verkündeten am 27. Mai 1848 das Oberhaupt der Armee, General-Major von Aschoff, und der Berliner Polizeipräsident von Minutoli, daß in Zukunft die Anstiftung zu und die Teilnahme an Katzenmusiken »mit Gefängnis bis zu 6 Wochen oder entsprechender Geldstrafe geahndet« werde. Die Begründung lautete¹³: »Die seit einiger Zeit überhand nehmenden sogenannten Katzenmusiken, welche bis tief in die Nacht hinein dauern, haben nicht allein

¹⁰ Siehe hierzu: 1848, »das tolle Jahr« – *Chronologie einer Revolution*, Katalog zur 241. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, hg. von Walter Öhlinger, Wien 1998, 41 f., 98, 104, 109 und 170.

¹¹ Der Text bezieht sich auf die am 22. Mai 1848 in Berlin eröffnete Nationalversammlung.

¹² *Wozu dienen und wozu führen die Katzen-Musiken?*, Berlin [Mai] 1848, Deutsches Historisches Museum Berlin (Do 71/761).

¹³ *Bekanntmachung*, Berlin, 27. Mai 1848, Deutsches Historisches Museum Berlin (Do 56/1254).

die nächtliche Ruhe der Einwohner gestört, sondern sind auch in argen Unfug ausgeartet, indem dadurch Schlägereien, Verwundungen und Eigentumsverletzungen herbeigeführt worden sind.« Wenig später, am 30. Juni 1848, verhängte auch in Wien der Sicherheitsausschuß ein solches Verbot, für dessen Einhaltung die Nationalgarde sorgte.¹⁴

Diese Zeugnisse verdeutlichen, daß die Katzenmusiken beim liberalen Bürgertum schlecht angesehen waren. Aus dessen Perspektive standen solche Lärmaktionen für die drohende Radikalisierung der bürgerlichen Revolution in Richtung einer sozialen. Doch den fundamentalen Umsturz der bestehenden Gesellschaftsordnung wollten die bürgerlichen Liberalen um jeden Preis verhindern. Ihr Ideal war vielmehr ein konstitutioneller Nationalstaat, der gute ökonomische Perspektiven bieten sollte und daher nichts weniger vertrat als andauernde Unruhen und Aufruhr nach jakobinischem Vorbild. In diesem Interesse arrangierte sich der bürgerliche Flügel der Revolution bekanntlich rasch mit den Vertretern der alten Ordnung. Nachdem in Preußen eine Verfassung zugesagt worden war, kam dort bereits im November die Revolution zum Erliegen.

III. Revolution in der Musik

Was indessen auf Dauer nachblieb, war ein Begriff von Katzenmusik, der überaus eng mit bedrohlichen Vorstellungen wie Revolution, gefährlichem Radikalismus und gesellschaftlichem Umsturz verknüpft war. Vor diesem Hintergrund erklärt sich, weshalb in der künstlerischen Kritik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Invektive »Katzenmusik« bevorzugt auf solche Werke gemünzt erscheint, welche die überlieferten Grundlagen der Musik in Frage stellten. Die Vorstellungen der politischen Revolution und der künstlerischen Revolution fielen im Topos der Katzenmusik zusammen.

Exemplarisch kann man sich diese begriffliche Aufladung durch einen Blick auf die Rezeption der Werke Richard Wagners vergegenwärtigen. Wagner war ein steckbrieflich gesuchter Protagonist der Dresdner Mairevolution von 1849, ein politischer Exilant, der erst elf Jahre später nach einer Teilamnestie durch den sächsischen König nach Deutschland zurückkehrte. Zudem wurde er von Franz Liszt und seiner »neudeutschen Fortschrittspartei« als Schöpfer einer »Musik der Zukunft« gepriesen. Damit verkörperte Wagner in der öffentlichen Wahrnehmung den politischen und künstlerischen Revolutionär in Personalunion.

Das wiederum schlug sich in charakteristischen Schmähungen seiner Werke nieder. »Diesem Abschnitt Beispiele aus *Tristan* hinzuzufügen, schlage ich den Klavierauszug auf, um nochmals zu suchen. Aber suchen? Nein! Auf jeder Seite

¹⁴ *An die Bewohner Wiens!*, Kundmachung des Sicherheitsausschusses vom 30.6.1848, siehe 1848, »das tolle Jahr« (Anm. 10), 170.

finden sie sich dutzendweise [...]. Was dazu gesungen wird, ist natürlich für diese Harmonie ganz gleichgültig. Das ist höhere Katzenmusik«¹⁵, schrieb beispielsweise der Dirigent und Musikschriftsteller Heinrich Dorn 1870. Zu einem ähnlichen Urteil kam Dorn auch hinsichtlich anderer Wagner-Opern¹⁶: »Eine grauenvollere Katzenmusik könnte nicht erzielt werden, als Wagner in seinen *Meistersingern* erreicht, und wenn sämtliche Leiermänner Berlins in den Renschen Zirkus gesperrt würden, und jeder eine andere Walze drehte.« Und selbst August Wilhelm Ambros, ein Freund Liszts und Gegner Eduard Hanslicks, stöhnte¹⁷: »In dem Ton-Charivari der Meistersinger-Ouverture stehen wir wahre Pein aus.«

Auch außerhalb des deutschen Sprachraumes war der Katzenmusik-Topos beliebt, wenn es um Wagner und die »neudeutsche Schule« ging. Prosper Mérimée, der gefeierte Autor der Novelle *Carmen*, spottete 1861 über den *Tannhäuser*¹⁸: »Mir scheint, ich könnte morgen etwas Ähnliches schreiben – inspiriert von meiner Katze, die über die Tastatur des Klaviers marschiert.« Und über Franz Liszts *Hungaria* mokierte sich 1882 die Londoner Zeitung *Era*¹⁹: »Die Violinspieler machen dauernd Kapriolen und kratzen beinahe ganz am Steg herum, wo der Ton dem verzweifelt Wimmern einer verliebten Katze auf dem Dach um Mitternacht ähnelt.«

Wie das Schmähwort von der »Katzenmusik« an den Protagonisten der »neudeutschen Schule« und ihrer »Musik der Zukunft« haftete, zeigen überdies Zeugnisse aus der Literatur und der bildenden Kunst. Heinrich Heine veröffentlichte 1854 das Gedicht *Jung-Katerverein für Poesie-Musik*, eine ebenso brillante wie bissige Satire auf das Programm der »neudeutschen Schule«.²⁰ Wagner, auf den Heine vor allem zielte, wird namentlich nicht erwähnt, wohl aber Hector Berlioz und Franz Liszt.²¹ Die neunzehn Strophen enthalten nahezu sämtliche Facetten des Katzenmusik-Topos; es wird noch darauf zurückzukommen sein.

Die wohl bekannteste bildliche Darstellung von Katzenmusik ist Moritz von Schwinds *Katzensymphonie* von 1866. (Abb. 7, S. 172)

¹⁵ Heinrich Dorn: *Aus meinem Leben*, Berlin 1870, zitiert nach Nicolas Slonimsky: *Lexicon of Musical Invective – Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, London 2000, 234.

¹⁶ Heinrich Dorn 1870 in der *Montagszeitung*, Berlin, zitiert nach ebd., 235.

¹⁷ Ambros 1870 in der *Wiener Presse*, zitiert nach *Richard Wagner im Spiegel der Kritik*, hg. von Wilhelm Tappert, Leipzig 1903, 14.

¹⁸ »Il me semble que je pourrais écrire demain quelque chose de semblable en m'inspirant de mon chat marchant sur le clavier d'un piano«, zitiert nach Slonimsky: *Lexicon* (Anm. 15), 229.

¹⁹ »The violinists are always capering and scraping nearly up to the bridge, where the tone is apt to resemble the forlorn wail of an amorous cat upon the tiles at midnight«, zitiert nach ebd., 117.

²⁰ Siehe Albrecht Riethmüller: *Programmusik in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Programmusik*, hg. von Albrecht Goebel, Mainz 1992, 9–29; zu Heines Gedicht 28 f.

²¹ *Jung-Katerverein für Poesie-Musik*, in: *Heinrich Heine – Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, 3/1: *Romanzero, Gedichte. 1853 und 1854, Lyrischer Nachlaß*, bearbeitet von Frauke Bartelt und Albert Destro, Hamburg 1992, 222–225. Siehe auch die Erläuterungen im zugehörigen Apparatband 3/2, 1233–1248.

Schwind widmete das Blatt dem Violinvirtuosen Joseph Joachim, einem Brahms-Freund und dezidierten Gegner der musikalischen »Fortschrittpartei« Franz Liszts. Den Anlaß für die Widmung gab Joachims Ernennung zum Direktor der Berliner Hochschule für Musik im Jahr 1866. Diese offizielle Würdigung wertete Schwind augenscheinlich als Etappensieg gegen die »Neudeutschen«, über die er sich mit der *Katzensymphonie* lustig machte. Darauf deutet zumindest ein Brief an Eduard Mörike vom 19. Januar 1869, dem Schwind eine Reproduktion der *Katzensymphonie* beilegte. Ironisch rät er dem Dichterfreund²²: »Sie mühen sich innerlich vergeblich ab, den überwundenen Standpunkt zu behaupten, und wollen sich immer noch nicht in die Arme der Zukunftspoesie werfen, wo allein Heil ist. Was wollen Sie! Vergebliche Mühe! Sehen Sie, ich habe den großen Schritt getan und beschwöre Sie, ein Gleiches zu tun. Ich bin Musiker geworden, und zwar Zukunftsmusiker im zweiten höheren Grade. Weg mit dem alten, steifen, trockenen Notensystem! Veraltet, überwunden, abgetanes Zeug – es braucht ein neues, durchgeistigtes, lebensvolles Ausdrucksmittel für meine neuen ungeahnten Gedanken – ob es Töne, Bilder, oder der Teufel weiß was sind, das ist auch ganz Wurst – ich habe das Unglaubliche geleistet. Beiliegende, Hr. Joachim gewidmete Sonate [!] sei ein redender Beweis. Er gesteht, daß er nicht imstande ist, sie zu spielen – dieser Hexenmeister auf der Geige!« Kurzum: ein »Riesenschritt in der Musik«. Vor dem Hintergrund solcher Anspielungen auf die »Zukunftsmusiker« und das Wagnersche »Kunstwerk der Zukunft«²³, das alle Einzelkünste vereinen sollte (»Töne, Bilder, oder der Teufel weiß was«), ist Schwinds *Katzensymphonie* offenkundig als Sottise gegen die Musik der »Neudeutschen« zu verstehen.

Nachdem es im 19. Jahrhundert derart üblich geworden war, Musik, die einen fortschrittlichen Anspruch erhob, als Katzenmusik zu schmähen, zielte seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts der Topos folgerichtig vor allem auf die progressive Schule Arnold Schönbergs. Dabei läßt sich die Linie zur Wagner-Kritik nicht selten bis in den Wortlaut hinein rückverfolgen. »Gänzlich ablehnen muß ich die fünf Orchesterstücke«²⁴, so 1912 beispielsweise Hugo Leichtentritt rigoros. »Ein tragikomisches Schauspiel, zu dieser tollen Katzenmusik das Gesicht des dirigierenden Schönberg zu sehen, der mit bald verzücktem, bald verzweifelt Ausdruck die Spieler anfeuerte. [...] Und dies sollte die *Musik der Zukunft* sein?« Zwei Jahre später bezeichnete Ernst Decsey Schönbergs erste *Kammersymphonie* als »eine Art Katermusik, jaulend, jammernd, desparat«²⁵. Und Felix Borowski schimpfte im November 1913²⁶: »Eine Katze, die auf der Tastatur eines Klaviers entlang läuft, könnte

²² Brief an Eduard Mörike vom 19. Januar 1869, zitiert nach *Moritz von Schwind – Briefe 1822–1870*, hg. von Hannelore Gärtner, Leipzig 1986, 200 f.

²³ Wagners gleichnamiger Aufsatz war 1850 erschienen.

²⁴ Hugo Leichtentritt im Februar 1912, zitiert nach Slonimsky: *Lexicon* (Anm. 15), 150. Hervorhebung F.G.

²⁵ Ernst Decsey im Februar 1914, zitiert nach ebd., 157.

²⁶ Felix Borowski im November 1913, zitiert nach ebd., 156.

eine lieblichere Melodie hervorbringen als jede von denen, die dem Bewußtsein des Wiener Komponisten entspringen«.

IV. Musik als körperliche Attacke

Die besondere Eignung des Katzenmusik-Topos als Kampfbegriff gegen das Neue in der Musik erschöpfte sich nicht in der Möglichkeit, musikalische und politische Revolution assoziativ zu verknüpfen, eine Möglichkeit, die, wie gezeigt, aus historischen Gründen nahe lag. Vielmehr ergibt die Analyse der Belegstellen, daß eine ganze Reihe weiterer Aspekte mitschwangen.

Erinnert sei zunächst an die eine der beiden Grundbedeutungen von ›Katzenmusik‹ – eine Musik, deren Hören physische Qual bereitet. Dieser implizite Vorwurf gegen neue Musik, sie käme einer akustischen Körperverletzung gleich, bildet einen wesentlichen Strang des Urteilsgeflechts. Pointiert kommt diese Ansicht in der berühmten Wagner-Karikatur zum Ausdruck, die 1869 in der Pariser Zeitschrift *L'Eclipse* erschien. (Abb. 8, S. 173)

Der progressive Komponist als Gewalttäter, der gezielt das Gehör des Auditoriums attackiert – diese Vorstellung, die der Karikaturist hier treffsicher im Bild faßte, schwingt dort, wo von Katzenmusik die Rede ist, stets mit. Explizit wird die besagte Vorstellung beispielsweise in dem zitierten Stoßseufzer von Ambros, man habe bei der *Meistersinger-Ouvertüre* »wahre Pein« auszustehen.

Unter dem Aspekt ›Katzenmusik als physische Gewalt‹ muß überdies eine lange ikonographische Tradition erwähnt werden, die den eben beschriebenen Sachverhalt auf bemerkenswerte Weise variiert. Es handelt sich um zahlreiche Darstellungen, in denen Katzenmusik dadurch entsteht, daß die Katze selbst malträtiert wird – indem ihr beispielsweise jemand auf den Schwanz tritt –, worauf sie schrille Schmerzensschreie ausstößt. Ein beliebtes Motiv innerhalb dieser Tradition ist insbesondere ein skurriles Musikinstrument, nämlich das sogenannte Katzenklavier. Das erste hier abgebildete Beispiel, ein Stich des Dresdner Graveurs Johann Kellnerthaler des Jüngeren aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zeigt eine wüste Narrenkapelle.²⁷ Im Clavichord stecken Katzen und Hunde, die einerseits selbst spielen, andererseits auf Tastendruck Schreie von sich geben (Abb. 9, S. 173). Das zweite Beispiel, eine anonyme Darstellung um 1810, stammt aus Paris.²⁸ Sie zeigt in der rechten Bildhälfte ein Katzenklavier, das »Forté-Miaolino« beschriftet ist. Als Erfinder dieses Instruments nennt der Künstler Bazile Minet, also »Basil Kätzchen« (Abb. 10, S. 174).

²⁷ Abgebildet bei Karl Storck: *Musik und Musiker in Karikatur und Satire – Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel*, Oldenburg 1910, 187.

²⁸ Abgebildet bei Yane Fromrich: *Musique et Caricature en France au XIX^e Siècle*, Genf 1973, 76.

In dieser Tradition, die hier durch die beiden Abbildungen des Katzenklaviers nur kurz gestreift werden kann, stehen auch jene häufigen Invektiven gegen neue Musik, die behaupten, sie klänge, als ob man Katzen quäle. Der Aspekt der physischen Attacke erscheint auch hier, doch entsteht die Pein des Hörers gewissermaßen indirekt: Das Gequälte wird vielmehr in der Musik selbst verortet. Exemplarisch sei eine Kritik von Franz Liszts *Dante-Symphonie* zitiert, die im Februar 1886 in der *Bostoner Gazette* erschien²⁹: »Die Kakophonie des Werks ist nicht zu ertragen. Man hat den Eindruck, als ob der Komponist versucht habe, in der Musik jegliches Schmerzgeheul und Gestöhn abzubilden, das der Mensch jemals vernahm, [...] dazwischen eingestreut eine Auswahl der verschiedenen Ausdrucksschattierungen, die nächtliches Katzenschrei annehmen kann.«

V. Neue Musik als Karikatur von Musik

Wie eingangs erwähnt, wird unter Katzenmusik häufig die Karikatur von Musik verstanden. Seit jeher bekamen innovative Komponisten zu hören, ihre Musik sei gar keine ›richtige‹ Musik, sondern lediglich ein Zerrbild davon. Dabei sind es, wie die Belegstellen zeigen, vor allem drei Gesichtspunkte, die aus traditionalistischer Perspektive den Zerrbild-Charakter der neuen Musik konstituieren – sie sei dilettantisch, ermangele der Inspiration und strotze vor Mißklängen. Alle drei Gesichtspunkte lassen sich nicht nur in den schriftlichen Zeugnissen, sondern auch ikonographisch fassen.³⁰

Die Vorstellung, daß Katzenmusik herauskäme, wenn Dilettanten oder Amateure, also nichtprofessionelle Liebhaber von Musik, diese ausübten, liegt zahlreichen Bild Darstellungen des Topos zugrunde – etwa einer Berliner Lithographie von 1848, die *Concert à la Mice-Katze* überschrieben ist und eine Gruppe Straßensänger zeigt, deren Publikum sich die Ohren zuhält.³¹ Ganz explizit macht diese Vorstellung der Titel einer anonymen deutschen Zeichnung, die auf etwa 1830 zu datieren und *Das Liebhaber-Concert (Katzenmusik)* benannt ist. (Abb. 11, S. 174)

Auch in der Dichtung war der Vergleich amateurhafter, schlecht ausgeführter oder schlecht komponierter Musik mit Katzenlauten gängig. Heines bereits erwähnter *Jung-Katerverein für Poesie-Musik* etwa fordert »die Herrschaft des Genies / Das freylich manchmal stümpert, / Doch in der Kunst oft unbewußt / Die höchste Staffel erklimpert. // Er huldigt dem Genie, das sich / Nicht von der Natur entfernt hat, / Sich nicht mit Gelehrsamkeit brüsten will / Und wirklich auch nichts gelernt hat.«

²⁹ Zitiert nach Slonimsky: *Lexicon* (Anm. 15), 119.

³⁰ Für ergiebige ikonographische Hinweise danke ich Franz Jürgen Götze, Arbeitsstelle München des Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM), sehr herzlich.

³¹ Deutsches Historisches Museum Berlin (Do 53/546).

Wer demzufolge das Schmähwort von der Katzenmusik gegen progressive Komponisten in Stellung brachte, ließ damit zugleich durchblicken, daß er deren künstlerische Kompetenz in Frage und sie mit Dilettanten auf eine Stufe stellte.

Eng damit verwandt, aber etwas anders akzentuiert, ist jene Bedeutungsnuance, durch die den Komponisten progressiver Musik ein eklatanter Mangel an Inspiration unterstellt werden soll. Die gängige Formulierung, die Kritiker zu diesem Zweck verwendeten, ist die von der »Katze, die über die Tastatur des Klaviers marschiert« – zwei solche Beispiele, gegen Wagner und Schönberg gerichtet, wurden bereits zitiert. Hier geht es mithin um eine Form von Katzenmusik, bei der das Tier nicht, wie sonst üblich, als jaulend, jammernd, heulend oder fauchend apostrophiert wird, sondern bei der es selbst gar keinen stimmlichen Laut von sich gibt. Vielmehr entsteht hier Katzenmusik, indem vier Pfoten willkürlich und wahllos Tasten der Klaviatur niederdrücken.

Die Implikationen dieses Bildes werden vollends erst deutlich, wenn als Hintergrund die Genie- und Inspirationsästhetik des 19. Jahrhunderts mitbedacht wird. Sie bestimmte fast alle künstlerischen Wertungen mehr oder minder explizit und ragte noch weit bis in das 20. Jahrhundert hinein. Der Maßstab dieser Urteile ist das singuläre künstlerische Genie, das durch die Inspiration einer transzendenten Wahrheit teilhaftig wird. Diese Wahrheit offenbart sich dann, zum Kunstwerk geformt, einer andächtigen Hörschaft. Das Genie erschafft also die Musik nicht aus sich selbst heraus, es dient vielmehr als Medium einer höheren Macht, die sich in der Inspiration kundgibt.³²

Wenn nun vor dieser Folie Musik mit einem Katzenspaziergang auf der Tastatur verglichen wird, insinuiert das, dem Komponisten dieses Werks sei lediglich in einem Maß Inspiration zuteil geworden, über das jede beliebige Katze auch verfüge. Ein vernichtenderes Urteil über das »Genie« eines Künstlers ist schwer denkbar. Als wichtiger Teil des Tertium comparationis fungiert dabei das Unbewußte. Es kennzeichnet einerseits das Inspiration empfangende Genie, andererseits, als Mangel an Bewußtsein ins Lächerliche gewendet, auch die Katze, die sprichwörtlich »ohne Sinn und Verstand« die Tasten niederdrückt.

Ein zentraler Aspekt, der für traditionsbewußte Kritiker zum Zerrbild-Charakter der innovativen Musik beitrug, war ihre dissonante Textur. Auch um diese Eigenschaft anzuprangern, ist die Invektive Katzenmusik gleich zweifach geeignet. Zum einen kann damit auf den rauhen Klangeindruck abgehoben werden, den das Geschrei brünstiger Katzen erzeugt. Mit dieser Assoziation operiert beispielsweise eine Tirade, die Oscar Comettant im Mai 1872 in dem Pariser Blatt *Le Siècle* gegen den jungen Georges Bizet veröffentlichte. Nachdem er Bizet zunächst der Wagner-Hörigkeit bezichtigt hat, fährt er fort³³: »Herrn Bizet und seinem Meister wird es

³² Siehe hierzu umfassend Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik*, I und II, Darmstadt 1985.

³³ Zitiert nach Slonimsky: *Lexicon* (Anm. 15), 62.

nicht gelingen, die menschliche Natur zu ändern. Für einen Hörer mit gesundem Geist und gesunden Ohren wird dieses chromatische Miauen eines verliebten [...] Katers, [...] begleitet von so vielen verminderten Septakkorden, wie das Miauen Noten enthält, niemals eine tonale, expressive, wohlausgewogene Melodie ersetzen, [...] die von den richtigen Akkorden begleitet wird.«

Doch spielt der Katzenmusik-Topos nicht allein auf klangliche Rauheit an. Zudem dient er der fundamentalen Kritik an einem Satztypus, bei dem Dissonanz dadurch entsteht, daß die einzelnen Stimmen lineare Autonomie besitzen, der vertikale Zusammenklang also dem horizontalen Geschehen nachgeordnet ist. Solches »dis-sonare«, das Auseinandertönen der einzelnen Stimmen, wird häufig als klanglicher Wirrwarr beschrieben, der dem Durcheinanderschreien mehrerer Katzen ähnele. In dem Roman *Der deutsche Gilblas*, den Johann Christoph Sachse 1822 veröffentlichte, ist beispielsweise folgende Schilderung einer Wirtshausszene zu lesen³⁴: »Ein Musicant spielte die Melodie des ersten, der andere die des zweiten und der dritte die Melodie des dritten Liedes [...]. Mit vieler Mühe gelang es dem Wirth, diesem Katzenkonzert ein Ende zu machen.«

Mehrere Musiker spielen gleichzeitig eine selbständige Melodie; das klangliche Resultat ist ein mißtönendes Zufallsprodukt, das den Namen »Katzenmusik« verdient – was Sachse hier burlesk erzählt, kann bei etlichen traditionalistisch orientierten Kritikern als generelle Skepsis gegen eine lineare Schreibweise dingfest gemacht werden, die dem vertikalen Zusammenklang, wie sie unterstellen, nur noch sekundäre Bedeutung beimißt. Eines der prägnantesten Beispiele für die Abwehr linear generierter Harmonik ist das bereits zitierte Urteil Heinrich Dorns über Wagners *Meistersinger*, eine »grauenvollere Katzenmusik könnte nicht erzielt werden«, selbst »wenn sämtliche Leiermänner Berlins in den Renzschen Zirkus gesperrt würden, und jeder eine andere Walze drehte«³⁵.

VI. Komponisten schreiben Katzenmusik

Bezogen sich die bisherigen Ausführungen auf die rezeptionsästhetische Seite des Katzenmusik-Topos, so soll auf die produktionsästhetische wenigstens noch hingewiesen werden. Denn nicht wenige Komponisten griffen in ihrer Musik den Topos auf. Zum einen handelte es sich dabei um Persiflagen. Gioacchino Rossinis Oper *Otello* beispielsweise, uraufgeführt 1816 in Neapel, gab nicht nur Anlaß für ein po-

³⁴ Zitiert nach dem Artikel *Katzenconcert*, in *Deutsches Wörterbuch*, hg. von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, V, München 1984 (=Leipzig 1873), XI, 292 f.

³⁵ Vgl. auch Heines Schilderung des vom *Jung-Katerverein* veranstalteten Konzerts: »Das war ein Charivari, als ob / Einen Kuhschwanzhopsaschleifer / Plötzlich aufspielten, branntweinberauscht, / Drey Dutzend Dudelsackpfeifer. // Das war ein Tauhu-Wauhu, als ob / In der Arche Noah anfangen / Sämtliche Thiere unisono / Die Sündfluth zu besingen.«

puläres *Duetto buffo di due gatti* für zwei Singstimmen und Klavier (es wurde lange Zeit fälschlicherweise Rossini selbst zugeschrieben); auch der Dresdner Dirigent und Opernkomponist Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859) verfertigte nach Motiven aus *Otello* ein *Katzenduett*.

Zum anderen reizte es Komponisten, Katzenlaute naturalistisch in ihre Musik zu integrieren. Als einer der ersten verwendete Pëtr Il'ič Čajkovskij das Miauen von Katzen im Orchester, nämlich 1890 im letzten Bild des Balletts *Spjaščaja krasavica* (*Die schlafende Schöne*). Diese russische Tradition setzte Igor' Stravinskij mit den *Berceuses du Chat* für Singstimme und drei Klarinetten fort, die in den Jahren 1915 und 1916 in der Schweiz entstanden. Selbstverständlich muß *Peter und der Wolf* von Sergej Prokof'ev erwähnt werden, dazu als Beispiel außerhalb Rußlands Maurice Ravel, der 1925 in *L'enfant et les sortilèges* am Ende des ersten Bildes ein Katzenpaar von großem Orchester begleitet miauen ließ.³⁶

Ein vielschichtiges Beispiel kompositorischer Auseinandersetzung mit dem Katzenmusik-Topos stammt von Erwin Schulhoff. Er wurde 1894 in Prag geboren und kam 1942 – als Jude, Kommunist und ›Neutöner‹ von den Nazis verfolgt – im bayerischen Internierungslager Wülzburg um. 1927 erschien in der Wiener Universal Edition Schulhoffs *Toccata sur le Shimmy* ›Kitten on the Keys‹.³⁷ Das Stück, das auch den letzten Satz seiner *Cinq études de jazz* bildet, ist eine Bearbeitung des populären Ragtimes *Kitten on the Keys* von Zez Confrey, der 1922 in New York bei Mills Music veröffentlicht worden war. (Abb. 12, S. 175)

In der Machart seines Stückes griff Confrey naturgetreu und spielerisch den Topos von der Katze auf, die über das Klavier läuft. Für Interpreten gab er die Anweisung³⁸: »Klettern Sie unbedingt die Oktaven hoch in dem Teil, der klingen soll, als ob eine Katze die Tastatur entlangspringt. Mit anderen Worten, machen Sie eine Faust, wenn Sie die hinauf- und hinunterlaufende Katze nachahmen, sonst klingt es nicht echt.«

Zur selben Zeit, als Confrey in den USA sein Klavierstück schrieb, setzte sich in Deutschland der junge Erwin Schulhoff nachdrücklich von der überkommenen Genieästhetik ab. In einem Notizheft hielt er damals fest, er zähle sich zu jenen Künstlern, die sich bemühen, »den bürgerlichen Baro[c]k und die üblichen Verkehrsregeln abzuschütteln und sich frei zu geben, Leben zu bejahen, Pathos zu vermeiden, sie wollen nicht Aestheten, nicht Ethiker sein«. Denn, so Schulhoff, »letzten Endes ist jede Kunst Charlatanerei und Lüge, weil sie immer die Dinge anders gibt als sie in Wirklichkeit sind, ja, mit falschem Pathos die Dinge idealisiert«. Seiner Ansicht nach jedoch solle Musik ›in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohl-

behagen, ja sogar Ekstase erzeugen, sie ist niemals Philosophie«. In »einem Zeitalter, in welchem Materialismus und Realismus vorherrscht«, sei kein Platz für Kunst »als die lächerlich große Geste«³⁹.

Die Philippika, die Schulhoff hier gegen die Genie- und Inspirationsästhetik formulierte, begann er kurz darauf auch kompositorisch umzusetzen, und zwar in erster Linie durch eine intensive Jazz-Rezeption.⁴⁰ Dabei ist es wohl kaum Zufall, sondern dürfte programmatisch verstanden werden, daß er gerade *Kitten on the Keys* aufgriff – und damit einen Lieblingstopos der Genieästhetiker provokativ ins Positive wendete. Die Inspiration, der seine Musik entsprang, kam nicht von oben, sondern von ›unten‹ – nämlich vom Jazz.

*

Das Urteil ›Katzenmusik‹, so kann abschließend festgehalten werden, bezieht sich so gut wie ausschließlich auf Musik, deren Autoren explizit oder implizit einen innovativen Anspruch erheben. Erfahrungen, die der Urteilende beim Hören solcher Musik gemacht hat, sind in dem Ausdruck ›Katzenmusik‹ gebündelt aufgehoben.

a) Die innovative Musik wird als willkürliches Durcheinander wahrgenommen, in dem keine Ordnung zu erkennen ist. Dieser Aspekt der ästhetischen Erfahrung wird verbal durch den Vergleich mit dem Durcheinanderschreien mehrerer Katzen vermittelt.

b) Die innovativen Anteile der Musik werden als Abweichung von dem gewohnten System künstlerischer Normen wahrgenommen. Der Verstoß gegen hergebrachte und erlernte Regeln löst Irritation aus und weckt Assoziationen an das politisch-soziale Phänomen der Revolution. Diesen Aspekt der ästhetischen Erfahrung erfaßt der Katzenmusik-Topos aufgrund der Konnotationen, die ihm aus der politischen Protestkultur insbesondere um die Mitte des 19. Jahrhunderts zuge wachsen sind.

c) Die innovative Musik wird als verzerrte Variante ›richtiger‹ Musik wahrgenommen. Dieser Eindruck entspricht, vor dem Hintergrund der sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Verfremdungsästhetik, auch durchaus häufig der kompositorischen Intention. (Man denke beispielsweise an die berühmte ›idée fixe‹, das Thema, das in der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz die Geliebte symbolisiert. Es erscheint im Finale, die Abscheu des enttäuschten Liebhabers abbildend, in einer ordinär entstellten Variante.) Um diesen Aspekt der ästhetischen Erfahrung sprachlich zu verdeutlichen, wird das Gehörte mit den anthropomorphen, wie eine Karikatur von Musik klingenden Katzenlauten verglichen.

³⁹ Zitiert nach Erwin Schulhoff: *Schriften*, hg. und kommentiert von Tobias Widmaier, Hamburg 1995, 11–14.

⁴⁰ Siehe hierzu Albrecht Riethmüller: *Erwin Schulhoffs Vitalisierung der Musik durch Tanz und Jazz*, in: *Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken* (Anm. 37), 33–43.

³⁶ Siehe Hellmuth Christian Wolff: *Katzenmusik*, in: *Musica* 39 (1985), 161–163.

³⁷ Siehe zum folgenden Markus Lüdke: »strange sounds emanating from the piano...«. Überlegungen zur Jazzrezeption an Erwin Schulhoffs ›Toccata sur le Shimmy› ›Kitten on the Keys de Zez Confrey‹, in: »Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken« – Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994, hg. von Tobias Widmaier, Hamburg 1996, 45–59.

³⁸ Zitiert nach ebd., 47.

d) Das freiere Verhältnis zur Dissonanz, das innovative Musik prägt, löst beim Urteilenden körperliches Mißbehagen aus. Dieser Aspekt der ästhetischen Erfahrung wird vermittelt, indem an das massiv störende, im Wortsinn »auf die Nerven gehende« Geheul der Katzen erinnert wird.

Somit ist der Katzenmusik-Topos ein prägnantes Beispiel für die Funktionsweise des ästhetischen Urteils im Bereich der Musik. Denn deren Nichtbegrifflichkeit und hermetische Terminologie bringen mit sich, daß für die sprachliche Vermittlung musikalischer Erfahrung stärker als in den anderen Künsten auf Analogien aus der lebensweltlichen Erfahrung zurückgegriffen wird. Deshalb sind Urteile über Musik selten unvermischt ästhetisch. Sie knüpfen im allgemeinen an außer-ästhetische Erfahrung an, die im sprachlichen Urteil mit der ästhetischen insofern vermennt erscheint, als jene zum sprachlichen Transport von dieser herangezogen wird. Dabei scheint, wie sich am Katzenmusik-Topos zeigt, das verbale Urteil um so überzeugender und schlagkräftiger, je mehr Aspekte der musikalischen Erfahrung sich durch die außerästhetische Assoziation abdecken lassen.



Perat! (1848)

Abb. 2: Katzenmusik in Wien 1848, Wien, Historisches Museum.



Abb. 3: Wiener Katzen-Musik, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Do 97/241)



Abb. 4: Wiener Charivari, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Do 97/242).



Abb. 5: Wozu dienen und wozu führen die Katzen-Musiken?, Berlin, [Mai] 1848.

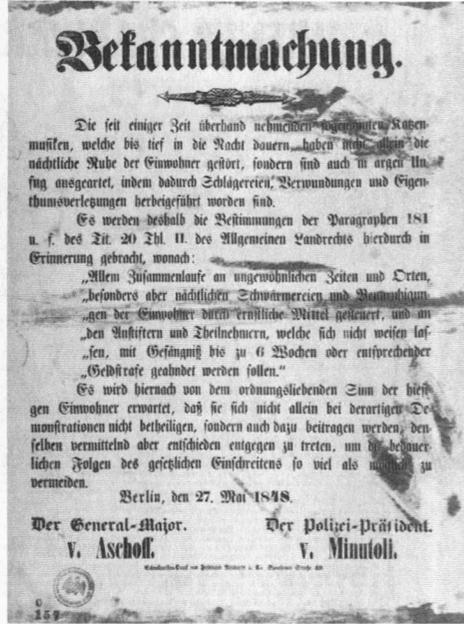


Abb. 6: Bekanntmachung, Berlin, 27. Mai 1848.



Abb. 7: Moritz von Schwind: Die schwarze Katze (Katzensymphonie), 1866.



Abb. 8: Wagner-Karikatur aus L'Eclipse.



Abb. 9: Stich von Johann Kellerthaler dem Jüngeren, 1. Hälfte 17. Jhd.

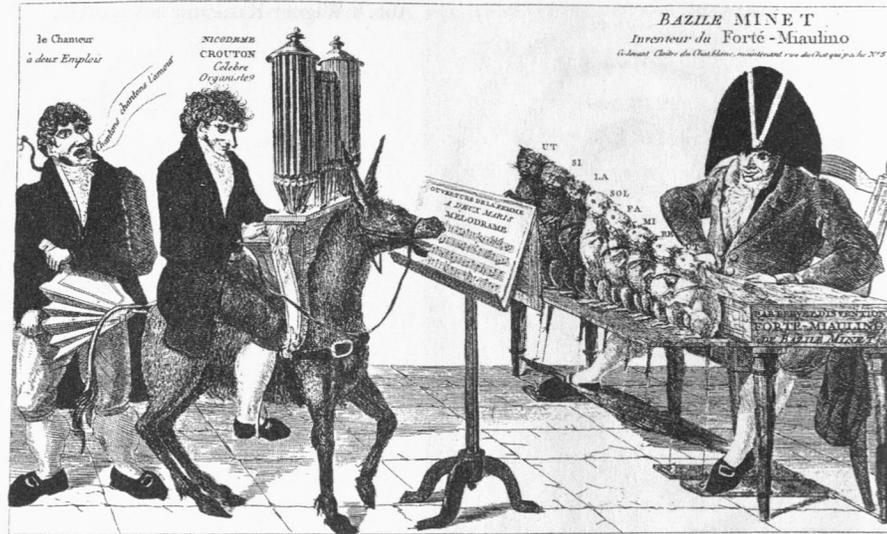


Abb. 10: *Nous sommes douze*, anonym, ca. 1810.

Abb. 11: *Das Liebhaber-Concert (Katzenmusik)*, ca. 1830, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (HB 26081a).

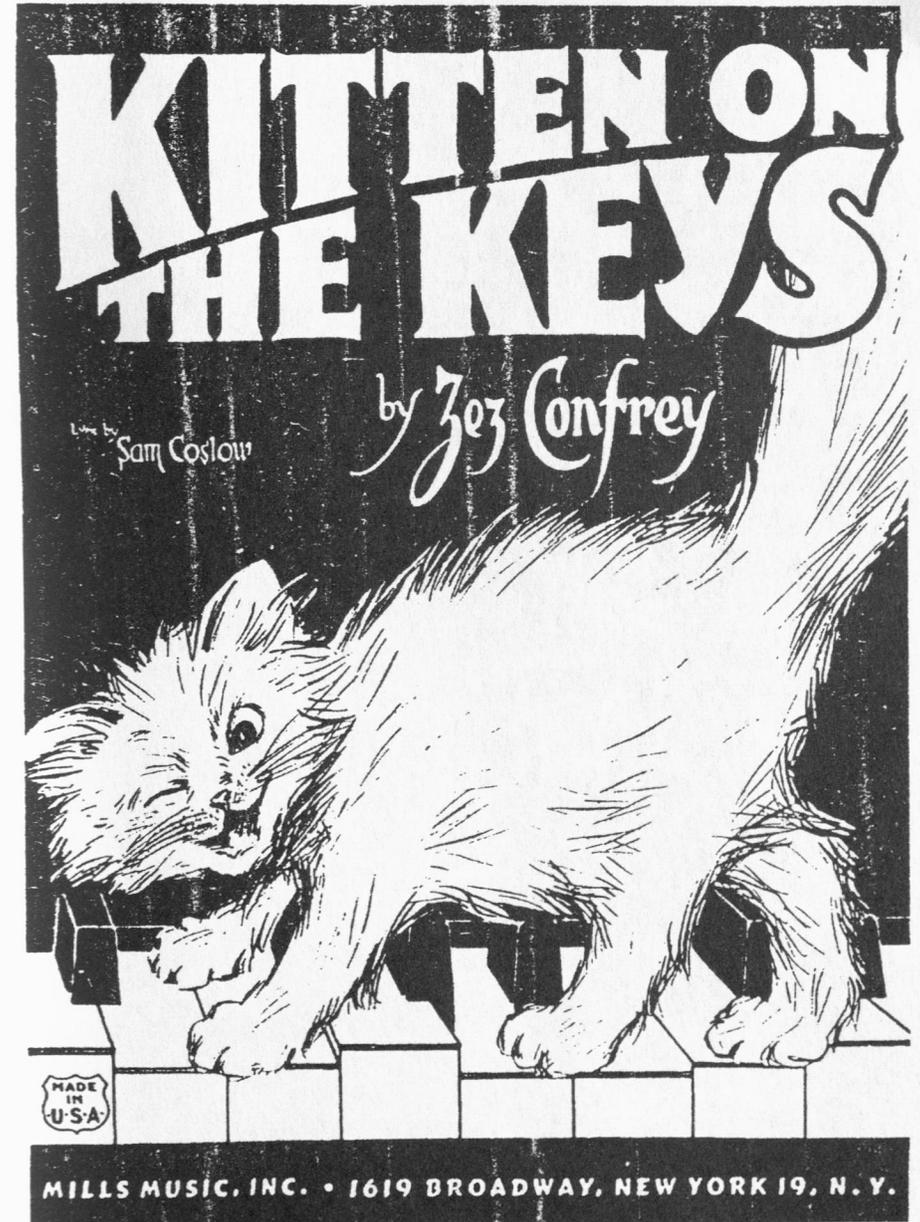


Abb. 12: Zez Confrey: *Kitten on the Keys*.