

Nina Noeske

## Beethoven 1970: Männlichkeitsinszenierungen als politische Strategie in Ost und West

Nach wie vor sind es bestimmte Klischees, die stereotyp immer wieder bedient werden, wenn von Beethovens Leben und Werk die Rede ist (Leiden, Ausharren, Kämpfen, Überwinden). Dies ist spätestens seit Hans Heinrich Eggebrechts 1972 erstmals veröffentlichter Studie zur Beethoven-Rezeption bekannt.<sup>1</sup> Dass es hierbei – nicht zuletzt abgeleitet aus diesen gängigen Topoi – zahlreiche Aspekte auch für die Genderforschung gibt, über die nachzudenken es sich lohnt, hat im deutschsprachigen Raum u. a. der musikwissenschaftliche Kongress über den »männlichen« und den »weiblichen« Beethoven, der im Herbst 2001 an der Berliner Universität der Künste stattfand, gezeigt.<sup>2</sup> Bereits zu Lebzeiten wurde der Komponist immer wieder als Held, als Genie, als Titan, als Kämpfer, Visionär und Eroberer neuer musikalisch-künstlerischer Welten gezeichnet. Die Wahrnehmung des Menschen Beethoven beeinflusste die Rezeption seiner Musik (und vice versa);<sup>3</sup> ein derart einseitiges Bild aber, für das insbesondere die mythische Figur des Prometheus, zuweilen auch Herkules als Prototyp herhalten musste,<sup>4</sup> weist unübersehbar auf einen dezidiert »männlichen« Beethoven hin. Doch der Komponist gilt bis heute nicht nur als »Urbild« des bürgerlichen männlichen Musik-

<sup>1</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 2. Aufl. Laaber 1994.

<sup>2</sup> *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003. Im angelsächsischen Raum beschäftigten sich Susan McClary, Lawrence Kramer, Sanna Pederson, Scott Burnham u. a. bereits seit den frühen 1990er-Jahren mit dem Phänomen des »männlichen« Beethoven; vgl. u. a. Sanna Pederson, »Beethoven and Masculinity«, in: *Beethoven and His World*, hrsg. von Scott Burnham und Michael P. Steinberg, Princeton, Oxford 2000, S. 313–331, hier S. 313f.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton/New Jersey 1995.

<sup>4</sup> Vgl. Nanny Drechsler, »Prometheische Phantasien – (m)ein Versuch über Beethoven«, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hrsg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München 2001, S. 9–23.

Genies, sondern – neben Goethe – auch als Symbolfigur für die ›deutsche Kunst‹; Albrecht Riethmüller rekurrierte diesbezüglich auf den Doppelsinn des Wortes ›Chauvinismus‹.<sup>6</sup> Der Verweis auf Beethoven als prototypisch ›Deutschen‹ kam in der Geschichte immer dann zum Tragen, wenn es darum ging, die deutsche Nation beziehungsweise den deutschen Staat ideell (und damit auch real) zu stärken – welche Absicht sich dahinter jeweils auch immer verbarg.

Dies gilt im 20. Jahrhundert auch und insbesondere für die Jahrzehnte während des Kalten Krieges: Sowohl die BRD als auch die DDR reklamierten den gebürtigen Bonner Komponisten für sich.<sup>7</sup> Bereits im Beethoven-Jahr 1952, als der 125. Todestag des Komponisten begangen wurde, betonte der ostdeutsche Musikwissenschaftler Karl Laux, es sei die »Schmach« dieses Jahres, dass – ausgerechnet – »von Bonn aus [...] die deutsche Einheit untergraben, eine Einigung unmöglich gemacht wird.« Zudem werde dort einem »amerikanisch infizierten Kosmopolitismus der Musik das Wort geredet, der im schärfsten Gegensatz zu Beethovens Schaffen steht.« Der eigenen (DDR-)Regierung hingegen gelinge es auf vorbildliche Weise, »Beethovens Andenken im Sinne seines national geprägten Werkes zu begehen«, und werde ihm damit einzig gerecht.<sup>8</sup> Insbesondere Beethovens 9. Sinfonie wurde nach 1945 – vor allem

<sup>5</sup> Vgl. u. a. Esteban Buch, *Beethovens Neunte. Eine Biographie*, Berlin/München 2000, S. 136.

<sup>6</sup> Albrecht Riethmüller, »Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, in: *AfMw* 58/2 (2001), S. 91–109.

<sup>7</sup> Der vorliegende Beitrag klammert die österreichische Beethoven-Rezeption beziehungsweise das Wiener Beethoven-Jahr 1970 aus – obwohl es als Referenz interessant wäre – und beschränkt sich auf Platzgründen auf den deutsch-deutschen Konkurrenzkampf um Beethoven.

<sup>8</sup> Denn, so Laux: »Auch Beethoven lebte in einem zersplitterten Deutschland, in dem die Sehnsucht der besten Patrioten der deutschen Einheit galt, und er hat ihr in seinem Werk Ausdruck gegeben.« (Karl Laux, »Die fortschrittliche und nationale Bedeutung Beethovens«, in: *Ludwig van Beethoven. Genius der Nation. Ein Material zur Ausgestaltung von Gedenkfeiern anlässlich seines 125. Todestages am 26. März 1952*, hrsg. vom Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, o. O., o. J., S. 12). – Riethmüller geht davon aus, dass die »nationalistische Dienstbarmachung in der ehemaligen DDR fast nahtlos an die Nazizeit [...] anknüpfte und größer war als in Westdeutschland, wo das Phänomen anders kapitalisiert und kommerzialisiert worden ist.« (Riethmüller, »Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, S. 104). Letztere Behauptung ist – wie im Folgenden zu zeigen ist – zweifellos richtig; erstere wäre dahingehend zu modifizieren, dass zwar der »Kämpfer« Beethoven (›Leiden‹, ›Ausharren‹, ›Überwinden‹) im NS-Staat und in der DDR als ähnlich unbesiegbar inszeniert wurde, die Attribute des Kämpferschen aber mit jeweils gänzlich anderer politischer Zielsetzung im Umlauf waren. Vgl. hierzu auch Buch, *Beethovens Neunte*, S. 283.

in der DDR<sup>9</sup> – zum Symbol für die ›deutsche Einheit‹; so erklang die Melodie von »Freude schöner Götterfunken« beispielsweise bei den Olympischen Spielen 1952 und 1968, als die beiden deutschen Staaten mit einer gemeinsamen Mannschaft antraten.<sup>10</sup>

Während zu Beginn der 1950er-Jahre noch beide Seiten (jeweils unter umgekehrten Vorzeichen) eine ›deutsche Einheit‹ anstrebten, ging es knapp zwei Jahrzehnte später, 1970, nur noch der Bundesrepublik um ein vereinigtes Deutschland; die DDR verlangte hingegen die völkerrechtliche Anerkennung des eigenen Staates. Beide Seiten aber stritten darum, welcher von beiden der ›bessere‹ (und damit einzig legitime) deutsche Staat sei. Dies lässt sich insbesondere an den Beethoven-Feierlichkeiten des Jahres 1970 zeigen.<sup>11</sup>

### 1 BRD: Kagel und Stockhausen

In Ost-Berlin war man im Jahr von Beethovens 200. Geburtstag geradezu manisch darauf fixiert, herauszustreichen, was am westdeutschen Beethoven-Bild und der Art und Weise, wie der ›Bonner Staat‹ das Erbe des Komponisten fortführte, von Grund auf verfehlt war. Hingegen beschäftigten sich westdeutsche Künstler, Journalisten und Wissenschaftler beiderlei Geschlechts in erster Linie mit sich selbst und der eigenen (gesamtdeutschen) Vergangenheit.<sup>12</sup> Selten wurde in der BRD zu dieser Zeit mehr als ein flüchtiger Blick hinter den Eisernen Vorhang geworfen; erst recht nicht, wenn es ›bloß‹ um (vermeintlich harmlose) kulturelle Belange ging. Die westdeutsche Presse berichtete entsprechend – anders als 1952 – nur en passant über die ostdeutschen Beethoven-Veranstaltungen.<sup>13</sup> So ging etwa der damals 38-jährige Mauricio Kagel, Kölner Komponist argentinischer Herkunft, gründlich mit dem (westdeutschen) Beethoven-Kult, der zugleich in bis dato ungewohntem Ausmaß der Vermarktung Beethovens zugute kam, ins Gericht. In einem im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* im September 1970 veröffentlichten Interview – der Titel des Hef-

<sup>9</sup> Vgl. Christina M. Stahl, *Was die Mode streng geteilt? Beethovens Neunte während der deutschen Teilung*, Mainz u. a. 2009, S. 135.

<sup>10</sup> Vgl. Buch, *Beethovens Neunte*.

<sup>11</sup> Vgl. Matthias Tischer, »Ulbrichts Beethoven? Die Konzeption des Beethoven-Jubiläums in der DDR 1970«, in: *Deutschland Archiv* 41/3 (2008), S. 473–480.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Beate Kutschke, »The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970: The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-garde and Postmodern Music in West Germany«, in: *The Musical Quarterly* 93/3–4 (2010), S. 560–615.

<sup>13</sup> Vgl. u. a. Stahl, *Was die Mode streng geteilt?*, S. 136.

tes lautete bezeichnenderweise *Beethoven: Abschied vom Mythos* – regte der Komponist halb ironisch, halb ernst gemeint, an, Beethovens Musik eine Weile nicht mehr aufzuführen, um eine Erholung der »Gehörnerve, die auf seine Musik reagieren«, zu ermöglichen: Zwar möge diese Lösung auf Schwierigkeiten stoßen, aber »das Resultat würde sich lohnen.«<sup>14</sup> Kagel ging es darum, Ballast abzuwerfen, um für Beethovens Musik (erneut) günstige Entfaltungsbedingungen zu schaffen. »Neotheologisches Gedankengut« der Beethoven-Rezeption hingegen – gemeint ist das gängige, letztlich christliche »Motto ›Er hat für uns gelitten, wir sind es seinem Werke schuldig‹« sowie die verbreitete Aneignung des Beethoven-Erbes als »[m]oralische Aufrüstung« – sollten, so der Avantgarde-Komponist, ein für allemal verabschiedet werden.<sup>15</sup>

Kagels im Herbst 1969 im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks gedrehter, im Juni 1970 erstmals im Fernsehen ausgestrahlter, anderthalbstündiger Film *Ludwig van* war von genau diesem Impuls geleitet: Hier wird der Geniekult parodistisch auf die Spitze getrieben, um ihn endgültig zu verabschieden. Ein Beispiel sei im Folgenden näher betrachtet: In einer etwa achtminütigen Film-Sequenz kurz vor Ende des Films (1:14:45–1:22:25)<sup>16</sup> tritt eine sehr alte Pianistin mit weißem Haar auf, die langsam und würdevoll, ihre Wirkung genießend, zum Klavier schreitet und auf martialische Weise Beethovens *Waldstein-Sonate* op. 53 zu interpretieren beginnt. Mit Beginn des zweiten Themas (1:16:15–1:18:28) ist zusätzlich eine etwa einen Viertelton tiefer als das Klavier gestimmte, stümperhaft-sentimentale, dabei aber durchaus engagiert spielende (Laien-)Blaskapelle zu hören, die ein Arrangement der Sonate zum Besten gibt und dabei den Klavierpart asynchron überlagert. Das akustische Ergebnis ist für sensible Ohren kaum erträglich, entspricht aber dem, was Kagel 1970 als gelungene Aufführung begreift: »[KAGEL:] Den rauhen Ton [bei Beethoven] zu ›erweichen‹, ist schändlich. [...] SPIEGEL: Sie würden also

<sup>14</sup> »SPIEGEL: Sie meinen also, daß der Abnutzungseffekt der Beethovenschen Musik heute schon so groß ist, daß man den Komponisten für die nächsten paar Jahre unter Denkmalschutz stellen sollte? KAGEL: Ja. Ich finde, wir tragen die Verantwortung dafür, die weitere Mißbildung der Hörbevölkerung zu verhindern.« »Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung.« SPIEGEL-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel über Beethovens Musik«, in: *Der Spiegel* (7.9.1970), H. 37, S. 195–198, hier S. 196. Im Internet abrufbar unter [www.spiegel.de/spiegel/print/d-43836565.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43836565.html), 7.3.2012.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Die Zeitangaben beziehen sich auf die DVD *Ludwig van. Ein Bericht von Mauricio Kagel*, Wiesbaden, Köln 2007 (Film Edition Winter & Winter 915 006-7).

den schönen runden Klang, der von vielen Dirigenten angestrebt wird, nicht gelten lassen. KAGEL: Na [sic]. Der Idealfall wäre, Beethoven so aufzuführen, wie er hörte. Also: ›schlecht‹.«<sup>17</sup>

Zweifellos soll es sich bei der Pianistin um die 1968 im Alter von 85 Jahren verstorbene Elly Ney handeln, die sich bis zuletzt wie eine Priesterin Beethovens am Klavier inszeniert hatte. Als einstige bekennende Hitler-Verehrerin<sup>18</sup> und Antisemitin empfahl sie sich dabei weit über 1945 hinaus – sicherlich auch im Zuge einer wirksamen Vermarktungsstrategie – erfolgreich als Hüterin der ›großen deutschen Kunst‹. Der Klavierabend verwandelte sich auf diese Weise zu einer Art Gottesdienst. Nicht von ungefähr trägt Kagels ›Elly Ney‹ während des Spiels ein Amulett mit dem Portrait Beethovens an ihrer Brust: Die Kunstreligion benötigt eine Priesterin. Dass die Pianistin im Film allerdings von einem Mann verkörpert wird,<sup>19</sup> ist durch die Maske kaum zu erkennen; gleichwohl gibt der deutlich spürbare Verfremdungseffekt einen Hinweis darauf, dass die Kategorie ›Geschlecht‹ auch bei der Beethoven-Interpretation eine nicht unwesentliche Rolle spielt: In der Musikgeschichte waren es nicht selten Frauen, die sich, gleichsam kompensatorisch, musikalisch-interpretatorisch oder schriftstellerisch als Verkünderin (›Priesterin‹) des Werkes eines ›großen Mannes‹ betätigten, sich mit diesem identifizierten und entsprechend inszenierten – auch wenn und gerade weil sie selbst als musikalisch-künstlerische Vermittlerinnen (geschweige denn als selbstständig Schaffende) häufig nicht ernst genommen wurden.<sup>20</sup>

In ihrem *Bekenntnis zu Ludwig van Beethoven* (1942) notierte Ney, sich mit dem Kriegsgeschehen der eigenen Zeit identifizierend: »Soldatischer Marschrhythmus durchpulst so manche Werke [Beethovens], besonders die während der Freiheitskriege geschaffenen. Ist dieser Rhythmus in stolzer, beschwingter Kraft vernehmbar, so sollte er doch jeden Zuhörer mitreißen.«<sup>21</sup>

<sup>17</sup> »Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung«, S. 196. Kagels zur gleichen Zeit entstandene Komposition *Ludwig van* führt dies ebenfalls akustisch vor.

<sup>18</sup> Ney trat am 1. April 1937 der NSDAP bei (Martha Schad, *Sie liebten den Führer. Wie Frauen Hitler verehrten*, München 2009, S. 190); ihr größter Wunsch war, ein Privatkonzert für ›den Führer‹ zu geben.

<sup>19</sup> Es handelt sich um den »kostümierte[n] Kölner Hausregisseur Klaus Lindemann«. Vgl. Christian Brix, »*Ludwig van*« – *Zu Mauricio Kagels Beethoven-Film*, Magisterarbeit, Norderstedt 2004, S. 40.

<sup>20</sup> Unter dieser Voraussetzung kann Liszts Bemerkung von 1854 als geradezu fortschrittlich gelesen werden, wonach »keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung in der Kunstwelt denkbar« gewesen sei, »als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Componisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosa«. (Franz Liszt, »Clara Schumann«, in: *NZfM* 21/41 (1854), Nr. 23, S. 245–252, hier S. 248).

<sup>21</sup> Elly Ney, »Bekenntnis zu Ludwig van Beethoven«, in: *Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe*, Leipzig 1942, S. 59–68, hier S. 60.

Und weiter: »Eine unerbittliche Kampfbereitschaft und eine überwältigende Siegesgewißheit strahlt uns aus seinen Werken entgegen.«<sup>22</sup> Wenn die Film-Pianistin mithin – gleichsam als ›verkappter Mann‹ – das rhythmisch-motorische Moment des Beginns der *Waldstein-Sonate* (als handele es sich um Strawinskys *Sacre du Printemps*)<sup>23</sup> betont und dabei über die ersten beiden Takte nicht hinausgelangt, während sie auf das Klavier mit immer den gleichen Akkorden im wahrsten Sinne des Wortes ›einhämmert‹ und dabei das »Herbe und Harte ostentativ«<sup>24</sup> hervorkehrt (ab 1:20:25), so lässt dies Marschieren und Gewalt assoziieren – umso mehr, als im Anschluss, den Bewegungsimpuls des Beethoven-Beginns aufnehmend, nur noch Geräusch zu hören ist. Es könnte sich hierbei um das Ruckeln eines fahrenden Zuges (mit der Endhaltestelle Auschwitz oder Buchenwald) handeln; mit Blick auf die enge Verbindung zwischen Elly Ney und dem Hitler-Regime liegt eine solche Assoziation keineswegs fern.

Irgendwann (ab 1:21:25) sitzt die Pianistin, deren weiße Haare im Fortgang des Spiels das Klavier überwuchern,<sup>25</sup> schweigend – rauchend und trinkend – neben dem Instrument, ungerührt, kühl und gedankenverloren den (fragwürdigen) Folgen ihrer Interpretation lauschend. Die Musik (oder das, was von dieser übrigblieb) hat sich gleichsam verselbstständigt. Wie aus der Ferne klingt, zart und flüchtig, das – von Adolph Bernhard Marx (1845) bekanntlich als ›weiblich‹ beschriebene<sup>26</sup> – melodische zweite Thema an, welches, die Ausweglosigkeit des ewigen Marschierens gleichsam transzendierend, auf einen nahezu utopischen Horizont zu verweisen scheint (ab 1:21:50). Der ›Sprung in der Platte‹ (zugleich eine Art ›Bruch in der Geschichte‹) zeugt somit – auch – von der unrühmlichen Allianz, welche die Beethoven-Interpretin mit dem Hitler-Regime einging, indem sie sich mit den beiden Männern, dem Genie und dem Diktator (der sich gleichermaßen als Genie fühlte und inszenierte), identifizierte.<sup>27</sup> So rechnet Kagels Film nicht nur mit der kulturindustriellen Ver-

<sup>22</sup> Ebd., S. 62.

<sup>23</sup> Vgl. Buch, *Beethovens Neunte*, S. 291.

<sup>24</sup> Zur verbreiteten »Tendenz, die Musik [Beethovens] auf Biegen und Brechen anzutreiben, dem ohnehin Nachdrücklichen noch einmal allerkräftigst nachzudrücken« vgl. Riethmüller, »Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, S. 108.

<sup>25</sup> »[D]ie Pianistin wird zur weiblichen Variante von Barbarossa, gleichsam als Beethovens geisterhafte Statthalterin für die Ewigkeit.« (Beate Angelika Kraus, »Elly Ney und Thérèse Wartel. Beethoven-Interpretation durch Pianistinnen – eine Selbstverständlichkeit?«, in: Bartsch/Borchard/Cadenbach, *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven*, S. 429–447, hier S. 429).

<sup>26</sup> Vgl. Adolph Bernhard Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Dritter Theil*, Leipzig 1845, S. 273.

<sup>27</sup> Riethmüller zufolge handele es sich bei Beethoven und Hitler um Elly Neys »Identifikationsfiguren, ihre beiden Führer, Heroen, Götter, ihre beiden Männer«:

marktung Beethovens ab, sondern zugleich ging es dem Komponisten offenbar darum, die politisch und moralisch fragwürdige Instrumentalisierung des ›männlichen‹ Beethoven – der Zweite Weltkrieg lag zu Drehbeginn gerade mal ein knappes Vierteljahrhundert zurück – ästhetisch ad absurdum zu führen: Nicht zufällig ähnelt der Fremdenführer des Bonner Beethoven-Hauses in *Ludwig van* ausgerechnet Hitler.

Auch der Kölner Komponist Karlheinz Stockhausen, nur wenig älter als Kagel, setzte sich 1970 produktiv mit ›Beethoven‹ und dem dazugehörigen Geniekult auseinander. So versah er sein (ebenfalls zum Beethoven-Jahr komponiertes und mit elektronisch verfremdeten Beethoven-Zitaten gespicktes) *Opus 1970* auf der Schallplattenhülle mit dem Wortspiel »Stockhoven – Beethausen«. Wer hier der ›Autor‹ ist, bleibt demnach offen – gleichzeitig inszeniert sich Stockhausen auf diese Weise gewissermaßen als legitimer Erbe des Genies. Sowohl Kagels als auch Stockhausens kaum verhülltes Anliegen war es mithin, durch die kritisch-reflektierende musikalische Auseinandersetzung mit dem ›Titan‹ insbesondere den männlichen, d. h. den ›moralisch aufgerüsteten‹, ›kämpferischen‹, ›gottgleichen‹, zugleich aber auch ›deutschen‹<sup>28</sup> Beethoven vom Sockel zu stoßen<sup>29</sup> – nicht zuletzt, um den Weg für eine von ihnen selbst verkörperte musikalische Avantgarde gleichsam freizuschaukeln. Mit beiden künstlerischen Ansätzen konnte nur ein kleiner Teil der (west-)deutschen Bildungs-Elite etwas anfangen;<sup>30</sup> gegen die bis heute übliche Konnotation von Beethoven als (im Gegensatz etwa zu Franz Schubert oder Felix Mendelssohn) ›männlicher‹ Komponist schien kein Kraut gewachsen.<sup>31</sup>

»Vielleicht gehörte es zu ihrer [...] Strategie, sich unübersehbar mit Beethoven [hinzuzufügen wäre: Hitler] zu identifizieren, um überhaupt auf dem heimischen, von Männern besetzten Musikmarkt mit ihm bestehen zu können.« (Riethmüller, »Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, S. 92f.) Eine derartige »Strategie« muss nicht zwingend bewusst gewählt sein.

<sup>28</sup> Riethmüller weist zu Recht auf die Konnotation »[m]ännlich = ethisch = deutsch« hin (ders., »Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, S. 106ff.; zur Hartnäckigkeit des Stereotyps vgl. ebd., S. 109).

<sup>29</sup> Vgl. Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart, Weimar 1992.

<sup>30</sup> »Kagels heute kaum mehr präserter Streifen fand damals Zustimmung, mehr jedoch Ablehnung.« (Riethmüller, »Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, S. 91f.).

<sup>31</sup> Scott Burnham weist darauf hin, dass, von Adorno über Carl Dahlhaus bis hin zu Susan McClary, Schuberts Musik interessanterweise in der Regel als »non-Beethovenian rather than as Schubertian« charakterisiert wird (Burnham, *Beethoven Hero*, S. 155). Ähnliches aber gilt idealtypisch seit jeher für das ›Weibliche‹ (als das ›Nicht-Männliche‹).

## 2 DDR: Der Ostberliner Beethoven-Kongress 1970

Noch vor Beginn der offiziellen Feierlichkeiten bemerkte *Der Spiegel* im April 1970 kritisch: »[I]m Beethoven-Gedenkjahr 1970 ist der Meister nun wirklich für alle da: für Ost und West, für Manager und Wissenschaftler, für Film- und Plattenmacher, für Denkmal-Pfleger und Notenstecher, für Funkautoren und Fernsehregisseure.«<sup>32</sup> Sowohl in Bonn als auch in Ost-Berlin fand im September beziehungsweise Dezember 1970 jeweils ein großer Beethoven-Kongress mit international renommierten Koryphäen der Beethoven-Forschung statt. Die Erträge wurden jeweils ein Jahr darauf in umfangreichen Kongressberichten veröffentlicht: Herausgeber des Bonner Sammelbandes war u. a. Carl Dahlhaus,<sup>33</sup> für den DDR-Bericht zeichneten die Musikwissenschaftler Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann verantwortlich.<sup>34</sup> Während der Bonner Bericht über weite Strecken eine »selbstgenügsame Detailsammlung« mit Schwerpunkten in Philologie und Skizzenforschung darstellt,<sup>35</sup> heißt es im Herausgeber-Vorwort des Ostberliner Berichts unmissverständlich: »Der Beethoven-Kongress der DDR, an dem 530 Musikforscher, Pädagogen, Kulturfunktionäre, Künstler und Musikfreunde aus neunzehn Ländern teilnahmen, hatte die Aufgabe, das marxistisch-leninistische Beethoven-Bild [...] zu präzisieren, zu differenzieren und weiterzuführen.«<sup>36</sup> Wie dieses »offizielle« Beethoven-Bild der DDR, das von Kulturfunktionären, Politikern und ausgewählten Musikologen bereits im Vorfeld minutiös ausgearbeitet worden war,<sup>37</sup> beschaffen sein sollte, sei im Folgenden ausgelotet. Ausgangsfrage ist hierbei, welche Rolle der Topos des »männlichen Beethoven« in diesem Zusammenhang spielt und welche Funktion dieser im Kalten Krieg hatte.

1927, zum 100. Todestag Beethovens, notierte der vormalige Schönberg-Schüler und Kommunist Hanns Eisler in der Zeitung *Die rote Fahne*, Zen-

<sup>32</sup> »Musik/Beethoven. Für alle da«, in: *Der Spiegel* (27.4.1970), H. 18, S. 201.

<sup>33</sup> Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil (Hrsg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel u. a. 1971.

<sup>34</sup> Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress 10.–12. Dezember 1970 in Berlin*, Berlin 1971.

<sup>35</sup> Vgl. Wolfgang Sandner, »Musikwissenschaftlicher Kongress, Bonn 1970: Januskopf einer »verunsicherten« Wissenschaft, deren Repräsentanten zwischen selbstgenügsamer Detailsammlung und einer im umfassenden Sinn gesellschaftsbezogenen Forschung schwanken«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23.9.1970).

<sup>36</sup> Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. V.

<sup>37</sup> Vgl. Tischer, »Ulbrichts Beethoven?«, S. 475ff.

tralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD): »Seine [d. h. Beethovens] Musik ist männlich, auch dort, wo sie innig und weich ist, niemals formlos, zerfließend, dekadent.«<sup>38</sup> Was Eisler hier mit »männlich« meint, verrät er zwar nicht; zweifellos sind jedoch Attribute wie »willensstark«, »charakterfest«, »kraftvoll« und »kämpferisch« gemeint, die einer spätbürgerlich-verweichlichten Dekadenz entgegengehalten werden. An ein solches, schon damals alles andere als originelles Beethoven-Bild aber, das sich zugleich unausgesprochen gegen einen »nicht-männlichen« Beethoven richtet, wurde in der DDR von Beginn an im- wie explizit angeknüpft. Unter marxistisch-leninistischem Blickwinkel war der Komponist – kurz gefasst – nicht nur künstlerischer »Heros«, sondern zugleich der »Held der Arbeiterklasse«, der im Gefolge der Französischen Revolution erkannt hat, was an der Zeit war: den unterdrückten Völkern Frieden und Freiheit zu bringen. Das Herz Beethovens hat demzufolge stets für die Benachteiligten und Geknechteten geschlagen; für genau diese sei mithin seine Musik geschaffen, und wer mit den »Millionen« gemeint ist, die Beethoven mit seiner 9. Symphonie (auf die in der DDR auch 1970 unentwegt verwiesen wurde) »umschlungen« wissen wollte, stand fest: die Heerscharen von Arbeiterinnen und Arbeitern, die sich auf dem Weg zur Freiheit befanden. So fügte es sich, dass 1970 nicht nur der 200. Geburtstag Beethovens, sondern auch der 100. Geburtstags Lenins gefeiert wurde.

Im gesamten, mehr als 600 Seiten umfassenden Ostberliner Kongressbericht ist von »männlich« oder »weiblich« zwar so gut wie nie direkt die Rede; doch strotzen die Ausführungen der (vielen) Autoren und (wenigen) Autorinnen von Begriffen und Denkmustern, die entsprechend geschlechtlich markiert sind. Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen: Willi Stoph, Vorsitzender des Ministerrates, stellte in seiner Festansprache vom 16. Dezember 1970, die auf einer bereits 1969 von Harry Goldschmidt, Johanna Rudolph und Werner Rackwitz erarbeiteten Vorlage basiert,<sup>39</sup> fest, dass der »Genius Beethoven« ein »Revolutionär der Tonkunst« sowie ein »Kämpfer für Freiheit und Fortschritt im Leben und in der Kunst« gewesen sei; seine »machtvolle« Musik lasse »das Bild einer brüderlich vereinten Welt wahrnehmen.«<sup>40</sup> Mit seinen »Tonschöpfungen« habe Beethoven »Ideen musikalisch gestaltet, die erst durch den sieg-

<sup>38</sup> Hanns Eisler, »Ludwig van Beethoven«, in: *Die Rote Fahne* (22.3.1927), zit. n. Riethmüller, »Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, S. 99.

<sup>39</sup> Tischer, »Ulbrichts Beethoven?«, S. 478; Stoph zitiert in seiner Rede zudem aus einer Ansprache Walter Ulbrichts.

<sup>40</sup> Willi Stoph, »Festansprache auf dem Festakt zur Beethoven-Ehrung der DDR am 16.12.1970«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 1–8, hier S. 1.

reichen Kampf der Arbeiterklasse und ihrer Verbündeten in der sozialistischen Gesellschaftsordnung Wirklichkeit geworden sind.«<sup>41</sup> Insbesondere seine Sinfonien »streben einem Ziel zu«;<sup>42</sup> so sei die Musik Beethovens nunmehr der »Besitz unserer sozialistischen Nationalkultur«,<sup>43</sup> ihre »wahre Heimstätte« habe sie mithin »in unserem Arbeiter-und-Bauern-Staat« gefunden.<sup>44</sup> Als einzig angemessene Rezeptionseinstellung gegenüber Beethoven und seinem Werk kommen entsprechend nur »[t]iefe Ehrfurcht [...], Liebe und Bewunderung«<sup>45</sup> in Betracht. Das überkommene Schema »Leiden, Ausharren und Überwinden« zielt hier auf die quasi-heilsgeschichtliche Befreiung der Menschheit von Ausbeutung und Barbarei: »Beethoven [...] gelangte in einem kampferfüllten, entbehrungsreichen und von körperlichen Leiden gekennzeichneten Leben zu einer Höhe künstlerischer Schaffenskraft, die ihn zu dem unvergleichlichen Tonschöpfer und musikalischen Kundler humanistisch-revolutionärer Menschheitsideale werden ließ.«<sup>46</sup> Widergespiegelt werde diese Bewegung insbesondere in Beethovens symphonischem Werk, das »Sinnbild des Kampfes der gesellschaftlichen Kräfte« sei.<sup>47</sup>

Doch nicht nur der Parteifunktionär Stoph, der in seiner Rede fast ausschließlich die aus dem 19. Jahrhundert überlieferten »bürgerlichen« Klischees reproduziert und der DDR-Staatsideologie anverwandelt, sondern auch der Schweizer Harry Goldschmidt, einer der profiliertesten Beethoven-Forscher nicht nur in der DDR, stimmte in diesen Tonfall ein:

»[Beethoven] war kein Schiffbrüchiger. Nicht die Resignation diktierte ihm die Feder, sondern der ungebrochene Wille, unter immer erschwerten Bedingungen »weiterzugehen«, herausgefordert, kontestierend, aus hundert Wunden blutend, wie der von ihm immer wieder berufene Herkules im Kampf mit der hundertköpfigen Hydra. Brutus, Herkules, Prometheus, Sokrates, Christus blieben seine Helden. Das erklärte Ziel: die arme, erniedrigte und gequälte Menschheit frei zu machen von dem Elend, mit dem sie sich schlepte.«<sup>48</sup>

<sup>41</sup> Ebd., S. 2f.

<sup>42</sup> Ebd., S. 3

<sup>43</sup> Ebd., S. 5

<sup>44</sup> Ebd., S. 2

<sup>45</sup> Ebd., S. 1.

<sup>46</sup> Ebd., S. 1f.

<sup>47</sup> Ebd., S. 3.

<sup>48</sup> Harry Goldschmidt, »Der späte Beethoven – Versuch einer Standortbestimmung«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 41–58, hier S. 50.

Die Musikwissenschaftlerin und Leiterin des Arbeiterliedarchivs an der Akademie der Künste Inge Lammel (geb. Rackwitz)<sup>49</sup> hielt fest, dass sich entsprechend insbesondere die Arbeiter Beethoven verbunden fühlten und zwar »aufgrund seiner unbeugsamen, kämpferischen Lebensauffassung sowie der seiner Musik innewohnenden revolutionären Kraft«.<sup>50</sup> Paul Michel zufolge müsse die Musikerziehung in der DDR »das in kühner Antizipation über seine [d. h. Beethovens] eigene Epoche hinaus Vorwärtsweisende [...] zum Besitz aller Heranwachsenden machen«,<sup>51</sup> und der parteikonforme Musikwissenschaftler und Stasi-Mitarbeiter<sup>52</sup> Heinz Alfred Brockhaus wies mit allem Nachdruck auf das »Per-aspera-ad-astra«-Prinzip als »klassische[s] Modell der Konfliktstruktur« hin, das sich bei Beethoven unzweifelhaft auf »die Misere der bürgerlichen Gesellschaft und die Revolution, auf eine neue lichtvolle Epoche der Menschengeschichte« beziehe.<sup>53</sup> Der damals 65-jährige Musikwissenschaftler und Komponist Ernst Hermann Meyer, spätestens seit Veröffentlichung des Buches *Musik im Zeitgeschehen* (1952) Chef-Ideologe (und Haupt-Buhmann kritischer ostdeutscher Intellektueller) auf dem Gebiet der Musik, hob insbesondere die »Universalität« des Beethovenschen Gesamtwerks hervor; ja, in dieser Universalität sei selbst die »Tanz- und Unterhaltungsmusik« als »leichte [...] Muse« mit einbegriffen.<sup>54</sup> Dies erinnert nicht nur entfernt an das »Männliche« als das Universelle, dem das »Weibliche« als Sonderfall seit jeher logisch untergeordnet ist.<sup>55</sup> Meyer resümierte:

<sup>49</sup> Die Jüdin Inge Rackwitz emigrierte 1939 als Fünfzehnjährige nach England und trat dort der KPD bei; 1947 kehrte sie nach Ost-Berlin zurück.

<sup>50</sup> Inge Lammel, »Zur Beethoven-Rezeption in der deutschen Arbeiterbewegung«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 155–163, hier S. 155.

<sup>51</sup> Paul Michel, »Das Beethoven-Bild der deutschen Musikerziehung in Vergangenheit und Gegenwart – ein Beitrag zur Geschichte der Beethoven-Rezeption und der Schulmusik«, in: ebd., S. 189–200, hier S. 197.

<sup>52</sup> Vgl. Lars Klingberg, »IMS »John« und Schostakowitsch. Zur Stasi-Karriere von Heinz Alfred Brockhaus«, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Heft 7 (2000), S. 82–116, im Internet abrufbar unter [www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/Heft7\\_BildUndText.pdf\\_092-126.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/Heft7_BildUndText.pdf_092-126.pdf), 14.3.2012.

<sup>53</sup> Heinz Alfred Brockhaus, »Konflikthaftigkeit und Idealität im klassischen Realismus Ludwig van Beethovens«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 235–248, hier S. 238.

<sup>54</sup> Ernst Hermann Meyer, »Das Werk Ludwig van Beethovens und seine Bedeutung für das sozialistisch-realistische Gegenwartsschaffen«, in: ebd., S. 581–592, hier S. 589.

<sup>55</sup> Grundlegend hierzu Cornelia Klinger, »Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik des philosophischen Kanons«, in: *Genus. Geschlechterforschung/ Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, hrsg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 2005, S. 329–364.

»In einer problemreichen Situation, in der wir Reste eines niedergehenden, wenn auch noch immer einflussreichen und aggressiven imperialistischen Kulturbetriebes [der BRD] zu überwinden und einen ständigen Kampf gegen von ihm ausgestrahlte Sirenenstimmen zu führen [...] haben, ist Beethoven uns Kraftquell, Hilfe und Regulativ für unsere eigenen Ziele und Konzeptionen.«<sup>56</sup>

Beethoven wird hier gleichsam als das Wachs in den Ohren der Mannschaft des Odysseus vorgeführt, der mit seinem Schiff, wie es Theodor W. Adorno und Max Horkheimer im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* (1947) beschrieben, kraft seiner ›bürgerlichen‹ List (d. h. seines Geistes) unbeschadet an den Sirenenstimmen vorbeifährt. Auf ähnliche Weise gelinge es der DDR, zumindest laut Meyer und anderen, den Verlockungen des westlich-dekadenten Lebensstils zu widerstehen: Der Preis hierfür ist die Unterjochung der eigenen Sinnlichkeit und Körperlichkeit, mithin genau jenes Bereichs, der traditionell ›weiblich‹ konnotiert ist.

Die überlieferten, im ›bürgerlichen‹ 19. Jahrhundert wurzelnden Beethoven-Klischees wurden also von der DDR-Musikwissenschaft auch im Jahr 1970 nahezu bruchlos wiederholt, wobei der ›männliche‹ Revolutionär Beethoven gegen den Sirenengesang des Westens in Stellung gebracht wird. Der ›Westen‹ aber ist aus dieser Sichtweise zutiefst ›unmännlich‹ – was (aus dieser Perspektive) nicht nur die ›spätbürgerliche‹ Beethoven-Deutung etwa eines Theodor W. Adorno, sondern auch die oben genannten musikalischen Stellungnahmen Kagels und Stockhausens bezeugen. Werner Rackwitz etwa, späterer stellvertretender Minister für Kultur, bezeichnete Kagels Film *Ludwig van* als »Liebeserklärung« freilich nicht an Beethoven, sondern an alles Nihilistische, das humanistische Menschenbild verhöhnende und verzerrende, an die Dekadenz.« Der Film sei mithin »pervers«.<sup>57</sup> Der damals noch nicht 30-jährige Musikwissenschaftler Frank Schneider, der sich nur wenige Jahre später publizistisch auf breiter Front für die musikalische ›Avantgarde‹ des eigenen Landes einsetzte, bezeichnete Kagels »Parole: Beethoven nicht mehr aufführen«, die man im *Spiegel*-Interview lesen konnte, ebenso plastisch wie drastisch als »Amoklauf [...]: er kehrt sich gegen die Menschen und gegen Beethoven.«<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Meyer, »Das Werk Ludwig van Beethovens«, S. 591.

<sup>57</sup> Werner Rackwitz, »Die Bedeutung Ludwig van Beethovens für die sozialistische Nationalkultur der Deutschen Demokratischen Republik«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 9–20, hier S. 16.

<sup>58</sup> Frank Schneider, »Zur Kritik der spätbürgerlichen Beethoven-Deutung«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 177–181, hier S. 181. Dass Schneider des Komponisten halb ironische

Selbst ein so reflektierter Musikforscher wie Georg Knepler konstatierte in seinem ansonsten klugen Aufsatz mit Blick auf Stockhausens *Opus 1970*, dass hier »[m]it brutaler Aggressivität« die Tradition negiert werden solle, und zwar gegen Beethoven selbst: »Es sind Fetzen aus Beethovens Musik [...]. Hier geht es nicht um Distanzierung von Kult und Konvention, auch nicht um ein Neuansetzen, um [...] die fortschrittliche Traditionslinie fortzuführen, sondern gerade um deren Zertrümmerung.«<sup>59</sup> Auch Ernst Hermann Meyer wandte sich erwartungsgemäß massiv gegen Kagels und Stockhausens musikalische Auseinandersetzung mit Beethovens Erbe:

»[A]n die Stelle vorwärtsweisenden Schöpfertums [treten] Hohn und Perspektivlosigkeit [...]. Über Beethoven werden von einigen Individuen Kübel von Unrat entleert. Herr Mauricio Kagel sucht dabei insbesondere die Person Beethovens zu verunglimpfen und seinen Charakter sowie sein Wirken durch eine ans Pornographische grenzende Darstellungsweise zu beschmutzen.«<sup>60</sup>

Unübersehbar inszeniert Meyer hier – wie auch im Odysseus-Gleichnis – die abendländische Geist-Körper-Dichotomie als Ost-West-Gegensatz. Während man selbst (in der DDR) an das Beethovensche ›geistige‹ Ideal, nämlich des Komponisten Willen, Zielstrebigkeit und historischen Weitblick, mithin: an die ›männlichen‹ Eigenschaften Beethovens und seiner Musik anknüpfte, orientierte man sich demzufolge im Westen wissenschaftlich wie künstlerisch am Körper, am gleichsam ›nackten‹ musikalischen »Material«,<sup>61</sup> das man beliebig verzerre, und ende damit in einem Extrem von Körperlichkeit, nämlich in ›Pornografie‹. Hiermit einher gehe völlige Orientierungslosigkeit, die einzig das Streben nach – auch hier: ›materiellem‹ – Gewinn kenne. Bemerkenswert ist, dass die Kritik Kagels am nazistischen und westdeutschen Beethoven-Bild von Seiten der DDR kaum registriert, geschweige denn gewürdigt wurde; vielmehr schien man die Polemik – deren Inhalt man offensichtlich nur oberflächlich zur Kennt-

Interview-Äußerung tatsächlich wörtlich genommen hat, ist allerdings unwahrscheinlich – ein Hinweis darauf, dass sicherlich nicht alle Autoren an das glaubten, was sie an so prominenter Stelle wie im Rahmen des Beethoven-Kongresses 1970 öffentlich behaupteten.

<sup>59</sup> Georg Knepler, »Das Beethoven-Bild in Geschichte und Gegenwart«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 23–40, hier S. 35.

<sup>60</sup> Meyer, »Das Werk Ludwig van Beethovens«, in: Brockhaus/Niemann (Hrsg.), *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress*, S. 583.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu Schneider, »Zur Kritik der spätbürgerlichen Beethoven-Deutung«, S. 181.

nis nahm – vor allem auf sich selbst zu beziehen. Bezeichnenderweise wurde auf dem Ostberliner Kongress immer wieder bekräftigt, dass insbesondere das Beethoven-Bild Adornos abzulehnen sei: Zielscheibe war vor allem dessen wohlwollende Interpretation des späten Beethoven, bei dem, so der Philosoph, sich der ›Geist‹ aus dem ›Material‹ gleichsam kritisch (im Sinne einer negativen Dialektik) zurückziehe und der ›Körper‹, das hilflos-›Kreatürliche‹ sichtbar werde – etwa als »stehengelassene Konvention«. <sup>62</sup> Eine derartige Ästhetik aber ließe sich – nimmt man die Gender-Konnotationen des Körper-Geist-Gegensatzes beim Wort – als ›weiblich‹ wahrnehmen, die Ästhetik des Sozialistischen Realismus aber wäre aus dieser Perspektive genuin ›männlich‹. <sup>63</sup>

Es verwundert nicht, dass 1970 in Ost-Berlin – genaugenommen ein letztes Mal – der ›männliche‹ (und das heißt zugleich: der gleichsam öffentliche) Beethoven auf den Sockel gehoben wurde, denn die DDR war, entgegen aller offiziellen Proklamationen, politisch wie kulturell ein Patriarchat. Die Kulturträger waren auch im ostdeutschen Musikleben in der Regel (bis auf einige wenige Ausnahmen) männlich, was in der Regel als so selbstverständlich erachtet wurde, dass man sich dessen nur selten bewusst wurde. Die selten hinterfragte Vorherrschaft des ›Männlichen‹ als des geistig wie körperlich Überlegenen schien mithin auf verschiedenen Ebenen den ›Sieg‹ zu garantieren – so auch, 1970 kaum weniger als 1952, jenen gegen die ›westliche Dekadenz‹. In einem Kalten Krieg lag es, anders gesagt, auch auf musikalisch-kulturellem Gebiet nahe, sich des hegemonialen Diskurses zu versichern, um die eigene Vorherrschaft im Systemkonflikt festzuschreiben. <sup>64</sup> Wortwahl, Argumentationsstruktur und Zielrichtung der wissenschaftlichen Beiträge zum Ostberliner Beethoven-Kongress 1970 legen hiervon beredt Zeugnis ab.

\*\*\*

<sup>62</sup> Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2004.

<sup>63</sup> »Überall da, wo Form vor Materie, Transzendenz vor Immanenz, das Heilige vor dem Profanen, Aktivität vor Passivität, Subjekt vor Objekt ausgezeichnet ist, wo Kultur über Natur, Geist über Körper, Vernunft über Gefühl gestellt wird, – überall da ist in den Subtext der Theorie die Geschlechterordnung, der Dualismus des Männlichen und Weiblichen eingeschrieben.« (Klinger, »Feministische Theorie«, S. 338.) Es geht an dieser Stelle *nicht* darum, einer vermeintlich ›weiblichen‹ oder ›männlichen‹ Ästhetik das Wort zu reden. Vielmehr lassen die gängigen Konnotationen häufig dahingehend Schlussfolgerungen zu, dass etwas – z. B. eine Ästhetik – unterschwellig als ›männlich‹ oder ›weiblich‹ *wahrgenommen* wurde.

<sup>64</sup> Vgl. hierzu auch Nina Noeske, »Sozialistischer Realismus als Männerphantasie? ›Gender‹ als Kategorie der DDR-Musikgeschichte«, in: *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, hrsg. von ders. und Matthias Tischer (= Klang-Zeiten 7), Köln u. a. 2010, S. 143–157.

Der Einwand, dass im vorliegenden Beitrag Äpfel (genuin künstlerische Zugänge in Westdeutschland) mit Birnen (von langer Hand vorbereitete Proklamationen der offiziellen ostdeutschen Musikwissenschaft) verglichen werden, liegt nahe. Rechtfertigen lässt sich die Vorgehensweise einzig dadurch, dass die beiden Sphären – direkt oder indirekt – aufeinander Bezug nahmen: Kagel dekonstruiert den ›männlichen‹ Beethoven, während der ostdeutsche Beethoven-Kongress just diesen (teilweise explizit) gegen Kagel und Stockhausen ins Feld führt.

Allerdings: Auch im (nicht minder patriarchalisch geprägten) Westen Deutschlands beschworen die weitaus meisten Stimmen den ›männlichen‹ Beethoven. Der hochangesehene Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt etwa bezeichnete den Komponisten in seinem Bonner Beethoven-Festvortrag von 1970 mit dem Titel »Beethoven – Höhepunkt und Fortschritt« nicht nur als »ein Stück Weltgeist« im Hegelschen Sinne, <sup>65</sup> sondern betonte zudem, dass sich Beethoven stets deutlich gegenüber einem »Gefühlskult« distanziert habe und immer wieder »seiner Achtung und Bevorzugung der Verstandeskräfte Ausdruck lieh.« <sup>66</sup> Das Gefühl aber ist seit dem 19. Jahrhundert weiblich konnotiert. Doch auch die westdeutsch-positivistische Tendenz der Beethoven-Forschung, jedwede Biografie um der ›Reinheit der Erkenntnis‹ willen auszuklammern <sup>67</sup> und sich damit, selber ideologisch, gegen die (aus dieser Perspektive) Ideologie jenseits des Eisernen Vorhangs zu wenden, ist als vermeintlich ›neutrale Wissenschaft‹ tendenziell ›männlich‹ markiert. Umgekehrt wiederum lag es innerhalb der DDR für viele mittelbar oder unmittelbar Beteiligte nahe, die auf dem Ostberliner Kongress ostentativ forcierte ›Männlichkeit‹ Beethovens zu hinterfragen. Dies war allerdings auch hier – neben vereinzelten kritischen Ansätzen wie jenem Harry Goldschmidts, dem zufolge »wir es uns auf marxistisch engagierter Seite bisher mit Beethoven manchmal etwas zu einfach gemacht haben« <sup>68</sup> – eher Aufgabe der Kunst beziehungsweise Musik, die ihre Kritik verschlüsselt zu äußern vermag: So lieferte der damals 41-jährige ostdeutsche Komponist Reiner Bredemeyer, der Kagel in Bonn persönlich kennengelernt hatte, mit seinen (in der DDR überaus erfolgreichen) *Bagatellen*

<sup>65</sup> Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, »Beethoven – Höhepunkt und Fortschritt«, in: *Beethoven im Mittelpunkt. Beiträge und Anmerkungen. Festschrift*, hrsg. von Gert Schroers, Bonn 1970, S. 13–40, hier S. 25.

<sup>66</sup> Ebd., S. 30. Den »Gefühlskult« lokalisierte Stuckenschmidt bezeichnenderweise »in Deutschland und Italien [!]<« (ebd.).

<sup>67</sup> Vgl. z. B. das Kapitel »Die biographische Methode«, in: Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, 2. Aufl. Laaber 1988, S. 29–37.

<sup>68</sup> Goldschmidt, »Der späte Beethoven«, S. 44. Der Autor kritisiert hier vor allem die Verdrängung des ›späten Beethoven‹.



für B. (1970) einen klingenden Beweis dafür, dass der kämpferisch-männliche Beethoven für ihn (wie für viele andere) nicht weniger als für seine westdeutschen Kollegen ad acta gelegt war.<sup>69</sup>

Bereits wenige Jahre später, im Beethoven-Jahr 1977, kann von einer Apotheose des ›männlichen‹ Beethoven in der DDR keine Rede mehr sein. Zudem war es nunmehr eher die Bundesrepublik, die »der DDR das Recht auf den Komponisten absprach«, als umgekehrt.<sup>70</sup> Ob sich in der westdeutschen Rhetorik zu Beethovens 150. Todestag ebenfalls – wie sieben Jahre zuvor in der DDR – eindeutige Gender-Konnotationen nachweisen lassen, muss vorerst offen bleiben; zu vermuten ist jedoch, dass der ›Abschied vom Mythos‹ selbst in einer Zeit des Kalten Krieges nicht mehr rückgängig zu machen war.

<sup>69</sup> Vgl. zu dieser Komposition Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 147–167.

<sup>70</sup> Stahl, *Was die Mode streng geteilt?*, S. 155. »Die feindlichen Bemerkungen gingen in diesem Jahr ausschließlich von der westdeutschen Presse aus.« (ebd., S. 158).

Monika Bloss

## Männlichkeit / en in populärer Musik – Artikulationsmuster in den Deutschlands der 1950er- und 1960er-Jahre

Für die *gender studies* ebenso wie für die Popmusikforschung ist es eine methodische Herausforderung, die Komplexität der jeweiligen Forschungsfelder adäquat zu erfassen. Um die Spezifik im Zusammenwirken von Männlichkeit und populärer Musik aufzuzeigen, möchte ich meinen Ausführungen folgende Vorbemerkungen voranstellen. Zunächst: Männlichkeit ist nicht allein als Differenz zu Weiblichkeit zu verstehen, sondern selbst ein ausdifferenziertes Phänomen. Zur Diskussion steht dabei die Frage, wie einerseits durch bestimmte populäre Musikpraktiken Männlichkeitsbedeutungen aufgebrochen und destabilisiert werden, andererseits aber populäre Musik insgesamt ein dominant maskulines Artikulationsfeld bleibt. Unter Artikulation verstehe ich das theoretische Konzept, wie es in seiner Doppeldeutigkeit von Stuart Hall aufgegriffen und weiter entwickelt wurde.<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang wird eine differenziertere Betrachtung von marginalisierter beziehungsweise subordinierter und hegemonialer Männlichkeit notwendig.

Zum Zweiten möchte ich daran erinnern, dass sich populäre Musik aus einem weiten Spektrum an stilistischen, ästhetischen und funktionalen Klanggebilden konstituiert, deren eigentlicher Sinn erst im kulturellen Gebrauch entsteht und deren Bedeutungspotential in entscheidendem Maße sowohl von (massen-)medialen Vermittlungen als auch von Vermarktungszwängen vorgeprägt wird. Im Kontext der Untersuchungen von Geschlechterbedeutungen gilt es zu klären, wie ein Bedeutungstransfer zwischen diesen einzelnen Wirkungsfeldern stattfindet oder stattfinden kann. Dass dabei die klanglich-ästhetische Gestaltung (oft) nachrangig ist, deutet weniger auf deren Irrelevanz als vielmehr auf die Schwierigkeit, das Klangmusikalische und das Musikkulturelle

<sup>1</sup> Am Schluss meiner Ausführungen gehe ich kurz auf das Konzept von Stuart Hall ein. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit Artikulation siehe Jennifer Daryl Slack, »The theory and method of articulation in cultural studies«, in: *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, hrsg. von David Morley und Kuan-Hsing Chen, London 1996, S. 112–127.

Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik  
Herausgegeben von Rebecca Grotjahn  
Band 8

## **Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950**

Interdisziplinäre Perspektiven

Herausgegeben von Marion Gerards, Martin Loeser  
und Katrin Losleben

**Allitera Verlag**

## Inhalt

Vorwort .....	9
<i>Marion Gerards/Martin Loeser/Katrin Losleben</i>	
Einleitung .....	11

### 1 Perspektiven

<i>Stefan Horlacher</i>	
Männlichkeitsforschung: ein einleitender Überblick .....	23
<i>Ian Biddle/Kirsten Gibson</i>	
Musicologies/Masculinities .....	39
<i>Katrin Losleben</i>	
Musik und Männlichkeiten – ein Forschungsüberblick .....	53

### 2 Personen – Institutionen – Instrumente – Genres

<i>Nina Noeske</i>	
Beethoven 1970: Männlichkeitsinszenierungen als politische Strategie in Ost und West .....	73
<i>Monika Bloss</i>	
Männlichkeit/en in populärer Musik – Artikulationsmuster in den Deutschlands der 1950er- und 1960er-Jahre .....	89
<i>Irving Wolther</i>	
»... und eine junge Dame« – Feminisierung und männliche Dominanz beim Eurovision Song Contest .....	105

<i>Martin Loeser</i>	
»Wann ist ein Mann ein Mann?« Männlichkeitsinszenierungen in westdeutscher Rock- und Popmusik am Beispiel von Marius Müller-Westernhagen und Herbert Grönemeyer ...	121
<i>Florian Heesch</i>	
»Eigentlich so wie 'ne Frau?« Zur hohen Männerstimme im Heavy Metal der 1980er-Jahre am Beispiel Udo Dirkschneider .....	141
<i>Malte Friedrich</i>	
Der Klang des Männlichen. Sexismus und Affirmation im HipHop .....	161
<i>Martin Seeliger</i>	
Zwischen Affirmation und Empowerment? Zur Bedeutung von Gangsta-Rap-Images im gesellschaftlichen Repräsentationsregime .....	181
<i>Gerlinde Haid (†)</i>	
Von Männlichkeiten und vom Umgang mit deren Symbolen in der alpenländischen Volksmusik .....	195
<i>Verena Barth</i>	
»Schade, dass du ein Mädchen bist!« – Männlichkeitsinszenierungen im Umfeld der Trompete .....	213
<i>Birgit Kiupel</i>	
E=xy? Andere Se/aiten der Männlichkeit. Drei E-Gitarristen und eine E-Gitarristin erzählen .....	239

### 3 Musik- und sozialpädagogische Aspekte

<i>Martina Oster</i>	
»Ich bin doch kein Knabe, ich bin ein Junge, ein kräftiger«– Konzepte zu Männlichkeit und Singepraxis von Kindern im Grundschulalter .....	265

<i>Ilka Siedenburg</i>	
Der Weg zum Guitar Hero Lernprozesse im Pop und männliche Identität .....	275
<i>Marion Gerards</i>	
Sozialpädagogische Überlegungen zu Männlichkeitsinszenierungen in populärer Musik .....	291
<i>Elke Josties</i>	
Empowerment und Grenzüberschreitungen. Bedeutungspotenziale von Musikprojekten für männliche Jugendliche ..	305
<i>Judith Müller</i>	
Inszenierung von Musik und Männlichkeiten Ein gendersensibler Blick auf die Kinder- und Jugendbandarbeit .....	321
Verzeichnis der Autor_innen .....	
Register .....	
337	
343	