

8. Beethoven 1970: das Ende der Klassikermodelle?

Mit dem 200. Geburtstag Beethovens findet ein zeitlicher Sprung statt. Das Jubiläum von 1970, das in der Folge der 68er-Bewegung stattfindet, weist mehr Ähnlichkeiten mit den späteren Klassikerfeiern auf (etwa Hugos 100. Todestag 1985¹ oder Goethes 250. Geburtstag 1999²) als mit den Goethe- und Hugofeiern von 1949 und 1952. Es zeichnen sich zu diesem Zeitpunkt bereits die Entwicklungen ab, die in der Einleitung zu Kapitel 6 skizziert wurden, nämlich die Marginalisierung des kulturpolitischen Diskurses über Klassiker zugunsten der anderen Diskursformen.

Die einzige Öffentlichkeitssphäre, in der Beethoven 1970 noch eine identitätsstiftende und handlungsweisende Funktion zugeschrieben wird, ist die DDR. Der Komponist war dort schon 1952, anlässlich seines 125. Todestags, zum kommunistischen Klassiker stilisiert worden, wozu ähnliche Strategien angewendet wurden, wie im Fall Goethes 1949 und Hugos im selben Jahr in Frankreich: inkludierender Rückgriff auf die nationalen und universalen Klassikermodelle, exkludierender Einsatz des antifaschistischen/antiimperialistischen Klassikermodells, Besetzung aller Formen des Klassikerdiskurses, Antizipation und Diskreditierung alternativer Gebrauchsformen.³ 1970 wird auf dieselben Sprach- und Deutungsmuster rekuriert. Obwohl seit 1969 mit der Wahl Willy Brandts zum Bundeskanzler eine Phase der Entspannung in den Ost-West-Beziehungen eingesetzt hatte, gilt im Jahr des 200. Geburtstags Beethovens noch der selbe zeremonielle und polemische Frame wie zuvor.⁴

1 Vgl. Sandrine Raffin: Le centenaire de Victor Hugo en 1985. La commémoration, l'œuvre et l'écrivain, Dissertation Paris 7 2004.

2 Vgl. Matthias Luserke: Über das Goethe-Jahr 1999. Versuch eines Rückblicks, in: Ders. (Hg.): Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, Göttingen 2000, 133-143.

3 Vgl. die Sammlung an Presseausschnitten im Beethovenarchiv Bonn: Beethovenfeiern anlässlich des 125. Todestages in der DDR; sowie Christina M. Stahl: Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung, Mainz 2009, 116ff.

4 Stahl führt die »pompöse« Ausgestaltung des Beethovenjahrs in der DDR darauf zurück, dass der ostdeutsche Staat 1970 immer noch nicht international anerkannt worden war (die Anerkennung erfolgte 1973) und Beethoven deshalb für propagandistische Zwecke gebrauchte. Vgl. Ebd.?, 9 u. 135ff. Zum Beethovenjahr in der DDR vgl. auch Matthias Tischer: Ulrichs Beethoven? Die Konzeption des Beethoven-Jubiläums in der DDR 1970, in: Deutschland Archiv, Nr. 41, 2008, 473-480.

Außerhalb der DDR werden 1970 keine emphatischen Reden mehr gehalten. Das Jubiläum wird durch Festwochen begangen, bei denen Beethovens Werk und seine Interpreten im Mittelpunkt stehen. In Bonn, Wien und Berlin finden musikwissenschaftliche Kongresse statt,⁵ bei denen nicht nur Beethovens Leben und Werk unter ästhetischen, historischen, soziologischen, philosophischen und analytischen Standpunkten kontextualisiert, sondern vermehrt auch Fragen zur Wirkungsgeschichte behandelt werden.⁶

Im Vergleich zu den früheren Jubiläen, die in diesem Buch besprochen wurden, fällt auf, dass dem Kunstdiskurs wieder eine zentrale Rolle zukommt. War die musikalische Avantgarde 1927 von den offiziellen Gedenkveranstaltungen ausgeschlossen worden (wenn sie sich nicht selbstbewusst davon fernhielt),⁷ sind es nun öffentliche Institutionen wie Rundfunk oder staatlich subventionierte Festivals, die Komponisten und andere Kunstschaffende zur Auseinandersetzung mit dem Klassiker animieren. Die Zahl an Auftragswerken, denen ganz direkt Material aus Beethovens Werken zugrunde liegt, ist beachtlich. Am bekanntesten ist Mauricio Kagels multimediale Werkgruppe *Ludwig van*, die in diesem Kapitel als Schlüsseldokument dient. Es handelt sich aber keineswegs um einen Einzelfall: Karlheinz Stockhausen überträgt 1970 das von ihm erfundene Prinzip der »Kurzwellen« auf Werke Beethovens und auf Auszüge aus dem Heiligenstädter Testament;⁸ der französische Komponist André Boucourechliev schreibt mit *Ombres* eine *Hommage à Beethoven*, in der den Orchestermusikern überlassen ist, nach Belieben Passagen aus den späten Quartetten zu spielen und miteinander zu kombinieren;⁹ der Schriftsteller Michel Butor bietet mit *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* eine literarisch-musikalische Performance auf der Grundlage von Opus 120;¹⁰ in der DDR kombiniert Reiner Bredemeyer Fragmente aus dem Klavierwerk zu *Bagatellen für B.* für Klavier und Orchester.¹¹ Die Tat-

5 Heinz Alfred Brockhaus, Konrad Niemann (Hg.): Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress: 10.-12. Dezember 1970 in Berlin, Berlin 1971; Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil (Hg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bonn 1970, Kassel 1971; Beethoven-Symposium Wien 1970: Bericht, Wien 1971.

6 Zu erwähnen ist vorrangig die 1970 zunächst als Vortrag vor der Akademie der Wissenschaften gehaltene Abhandlung von Hans Heinrich Eggebrecht: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970, Mainz 1972. Auch in der DDR besteht ein wachsendes Interesse für die Wirkungsgeschichte, wie die Beiträge in der Sektion »Das Beethoven-Bild in Geschichte und Gegenwart« beim Berliner Beethovenkongress bezeugen.

7 Vgl. Kapitel 2.2 zur Beethovenumfrage der *Literarischen Welt* sowie 3.1.1.2 zum Beitrag des Vereins für neue Musik zum Beethovenjubiläum 1927.

8 Vgl. 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, Bd. 93, Nr. 3, 2010, 560-615, hier 562f. Kutschke nennt noch weitere »Beethoven 1970«-Werke von Wilhelm Dieter Siebert (*Unser Ludwig 1970*) und Giuseppe Chiari (*Al chiaro di luna di Beethoven*).

9 Vgl. Corinne Schneider: Beethoven, aux sources de l'avant-garde musicale, in: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, Paris 2015, 156-159, hier 159.

10 Vgl. Martin Zenck: Musik über Musik in Michel Butors »Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli«, in: Albert Gier, Gerold W. Gruber (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt a.M. [u.a.] 1995, 283-291.

11 Vgl. das Kapitel »Bredemeyer: Bagatellen für B.«, in: Nina Noeske: *Musikalische Dekonstruktion: neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln Weimar 2007, 147-167.

sache, dass diese Werke von staatlicher Seite subventioniert werden, bezeugt, dass die künstlerische Praxis von den jeweiligen Gesellschaften wieder als ein bedeutender Ort der Klassikerrezeption anerkannt wird.

Parallel zu dieser produktiven Auseinandersetzung im Bereich der sogenannten Hochkultur findet die Aktualisierung des Komponisten bzw. seines Werks 1970 auch verstärkt in der Popkultur statt. Knapp 15 Jahre nach Chuck Berrys ikonoklastisch-provokativem *Roll over Beethoven* (1956)¹² »versöhnt« Miguel Ríos anlässlich des Jubiläums E- und U-Musik in einer sehr affirmativen Popversion der *Ode an die Freude*, *A Song of Joy*. Liest man heute auf der Videoplattform YouTube die Kommentare von Nutzern zu diesem Stück, wird klar, dass mit der Adaption 1970 ein gesellschaftlicher Bedarf getroffen wurde. Die emotionsgeladene Fassung, die viele Hörer in ihrer Jugend »zu Tränen gerührt« habe, ließ sie schlicht »Beethoven« oder auch das Ideal des »weltweiten Friedens« erfahren.¹³ Anders formuliert: Über *A Song of joy* konnten sie am Klassiker und an dem, was er repräsentierte, teilhaben. Solche popkulturellen Aktualisierungen werden in der Gedenkpublizistik der Zeit zumeist abwertend besprochen. Doch belegen die zahlreichen kulturkritischen Kommentare auch, dass die populäre Beethovenpraxis nicht mehr ignoriert werden kann.

Es hätte den Rahmen dieser Studie gesprengt, noch einmal detailliert auf die Prozesse der kulturpolitischen, wissenschaftlichen, künstlerischen und massenkulturellen Funktionalisierung Beethovens anlässlich des Gedenkjahrs einzugehen. Im Folgenden wird der Fokus auf die entscheidende Neuerung im Umgang mit Klassikern seit 1970 gerichtet: die Tatsache, dass die Reflexion der Funktionalisierungsmechanismen mehr und mehr den Klassikergebrauch begleitet und gewissermaßen Teil davon wird. Die Perspektive des Metadiskurses, die in der Zwischenkriegszeit in gesonderten Öffentlichkeitssphären ausgelagert wurde und die 1949 schon im Breitendiskurs zu finden war, ist nun zunehmend in allen Formen des Klassikerdiskurses zu vernehmen. Diese Entwicklung lässt sich an Kagels *Ludwig van* veranschaulichen. Einerseits regt der provokative Gestus dieser Werkgruppe zu einem solchen Reflexionsprozess an; andererseits zeugt allein die Tatsache, dass ein Werk wie dieses so vielfältig medialisiert werden konnte, von der gesellschaftlichen Bereitschaft, sich mit der eigenen Klassikerpraxis auseinanderzusetzen. Anders als in den vorangehenden Kapiteln werden die Medialisierungen des Schlüsseldokuments allerdings nicht einzeln ins Auge gefasst. Anhand einer Analyse des Werks soll gezeigt werden, wie der Klassikergebrauch in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Praxisbereichen reflektiert und in den künstlerischen Prozess integriert wird.

¹² Zu Beethovenadaptionen in der Popmusik vgl. Luc Robène, Solveig Serre: *Roll over Beethoven*, in: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, Paris 2015, 160-161.

¹³ Vgl. die Kommentare auf der Videoplattform YouTube: Miguel Ríos – *A song of joy* (dort datiert 17.1.2009), online unter https://www.youtube.com/watch?v=QPvp_OIGho

Schlüsseldokument: Mauricio Kagel, *Ludwig van*

Die Werkgruppe *Ludwig van* besteht aus einem Film,^{*1} einer Partitur^{*2} und einer Schallplattenaufnahme,^{*3} die man als unterschiedliche Versionen von Kagels Beitrag zum Gedenkjahr ansehen kann. Nachfolgend werden diese drei Versionen der Übersicht halber knapp präsentiert.

Der Film geht auf einen Auftrag des Westdeutschen Rundfunks und des Dritten Fernsehprogramms zurück, der ihn am 1. Juni 1970 sendet.^{*4} Er wird vorab, am 28. Mai, im Rahmen der Wiener Festwochen zum Beethovenjubiläum uraufgeführt. *LUDWIG VAN* trägt in der Filmfassung den Untertitel *EIN BERICHT* und kann tatsächlich als eine Art fiktive Reportage auf Beethovens Spuren bezeichnet werden. Die Handlung ist nicht linear und viele Sequenzen scheinen unsystematisch aneinander montiert. Zumindest im ersten Teil des Films ergibt sich eine narrative Kontinuität: Der Kameramann, der – laut Drehbuch – mit »1. schwarzen Schnallenschuhen, 2. dunkelgrauen Samthosen, 3. hellgrauen Handschuhen, 4. zwei schwarzen, mit Spitzen verzierten Samtärmelschonern, 5. einen Hut, 6. verschiedenen Hörrohren, 7. manuskriptähnlichen Notenseiten, 8. einem ›Konversationsheft‹ (zum gelegentlichen Kritzeln), 9. Schreibzeug«^{*5} ausgestattet ist, also vom Zuschauer bald als Beethoven erkannt wird, kommt mit dem »Wiener Express« am Hauptbahnhof in Bonn an und begibt sich über die Innenstadt in sein Geburtshaus. Dort empfängt ihn ein »Fremdenführer«, der – wieder laut Drehbuch – »eine frappierende Ähnlichkeit mit einem anderen deutschen Führer unseligen Angedenkens«^{*6} besitzt. Dieser begleitet den Kameramann bzw. Beethoven durch die Ausstellungsräume, wobei sich die museale Wirklichkeit allmählich mit der künstlerischen Fiktion vermengt. Von den Vitrinen mit diversen Beethoveniana geht es über in unterschiedliche Räume, die von zeitgenössischen Künstlern gestaltet wurden: Die Küche von Joseph Beuys,^{*7} das Bad von Diter Rot (d.i. Dieter Roth), das Wohnzimmer von Ursula Burghardt, das Musikzimmer von Kagel, der Abstellraum von Robert Filliou, der Garten abermals von Burghardt.

Nach einer »sentimentalen Rheinfahrt auf dem Dampfer *Cäcilie*« beginnt der zweite Teil des Films, in dem die Subjektivität des Kameramanns bzw. Beethovens nicht mehr im Vordergrund steht und die Kameraführung neutraler gehalten ist. In einer unsystematischen Folge von mehr oder weniger parodistischen Szenen wird der Präsenz des Komponisten in der Gegenwart der 1970er Jahre nachgegangen: »Internationaler Frühschoppen« mit Werner Höfer, bei dem unter ausgewiesenen Spezialisten über die Frage »Wird Beethoven heute missbraucht?« debattiert wird; Besuch auf einem Acker bei einem angeblichen Nachkommen des Komponisten; »Fernsehschnellstkurse« I, II und III; Konzertabend mit dem als sehr alte Dame travestierten Pianisten Klaus Lindemann (alias Linda Klaudius-Mann), dessen Auftreten dem der langjährigen Beethoveninterpretin und (ehemaligen NSDAP-Mitglieds) Elly Ney nachempfunden ist usw. Der Film endet mit Aufnahmen aus dem Bonner Zoo, wobei im Hintergrund der Einleitungschor zur *Ode an die Freude* und schließlich der Chor der Gefangenen aus *Fidelio* erklingen.

Die Musik ist ein zentrales filmisches Element: Ihr Status changiert zwischen Hintergrund- und Inzidenzmusik, bzw. ist oft nicht klar zu bestimmen, ob der Ton hand-

lungsextern oder -intern ist. Sie besteht ausschließlich aus Werken Beethovens, zumeist Fragmenten aus den Klaviersonaten und den Symphonien,^{*8} wobei diese durch abweichende Instrumentierung (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Violine, Bratsche, Cello, Klavier sowie Baritonstimme, alle außer der Violine in einfacher Besetzung), Tempi, Dynamik stark verfremdet erscheinen. Diese Form der Aufführung kann unterschiedlich gedeutet werden. In Interviews bringt Kagel eine biografische Erklärung: Es ist die Musik, wie der taube Beethoven sie hätte wahrnehmen können.^{*9} Damit ist das sakrosankte Prinzip der »Werktreue«^{*10}, das in der damaligen Aufführungspraxis dominierte, gewissermaßen *ad absurdum* geführt: Der Maßstab für die »richtige« Interpretation ist nicht mehr die als Zeugnis des kompositorischen Willens angesehene Partitur, sondern das Gehör des Komponisten selbst. Man kann die Verfremdung der Musik aber auch als Persiflage verstehen. Besonders deutlich ist das im Film an der Aufführung des ersten Satzes aus der Klaviersonate op. 53 (*Waldstein*) durch die Pianistin Linda Klaudius-Mann (LVF, Kapitel 19) zu erkennen. Die übertriebene Expressivität und die häufigen Brüche der Tempi und Charaktere parodieren die Spielweise der u.a. von Elly Ney beeinflussten Interpreten der Gegenwart. Der fast durchweg »amateurhafte«^{*11} Klang der Tonspur kann schließlich als satirische Nachahmung der Laienpraxis aufgefasst werden. Deutlich wird die parodistische Intention etwa, wenn bei der Ankunft in Bonn, bei der das *Scherzo* aus der *Neunten Symphonie* in laienhafter Aufführung als Hintergrundmusik zu hören ist, das Bild eine Zeitlang auf einen Straßenmusiker gerichtet wird, der das Stück auf der Zither spielt (LVF, TC: 00:03:34–00:03:54).^{*12}

Zu diesen drei handlungsimmanenten Erklärungsansätzen kommt noch ein vierter, handlungsfremder. Die Tonspur ist als kompositorische Geste zu verstehen, bei der Kagel die Musik Beethovens zum Material des eigenen Werks macht. Es geht hier nicht mehr um Parodie und Persiflage. Vielmehr will der Komponist »das avantgardistische Element in seiner [Beethovens] Musik«^{*13} herausstellen. Das machen die zwei weiteren Versionen von *Ludwig van* deutlich: die Partitur, die den Untertitel *Hommage von Beethoven* trägt und bei Universal Edition, dem historischen Verleger der musikalischen Avantgarde, veröffentlicht wird, sowie die Schallplattenaufnahme, die bei der Deutschen Grammophon, dem historischen Label für klassische Musik, erscheint. Es handelt sich in beiden Fällen um Institutionen der editorischen Kanonisierung, die den Werkstatus von *Ludwig van* bestätigen.

Die Partitur besteht aus fotografischen Aufnahmen des für die Bedürfnisse des Films gestalteten Musikzimmers, in dem alles, vom Boden bis zur Decke, mit Beethoven-Noten tapeziert ist. Die Interpreten werden nach den ausführlichen Anweisungen des Komponisten im Vorwort angehalten zu spielen, was sie von den Noten je nach Schärfe- bzw. Unschärfegrad des Bildes lesen können.^{*14} Wie Nikos Stavlas bemerkt: »although [the instructions in how to interpret the score] are very detailed and precise, they seem to be able to be replaced by one sentence: the performers can play anything they want, as long as it is by Beethoven.«^{*15} Die Aufführung ist also größtenteils dem Zufallsprinzip überlassen, was Kagel im Vorwort betont.

Die Schallplattenaufnahme, die Kagel selbst dirigierte scheint diesem Prinzip in Teilen zu widersprechen. Wie Stavlas aufgrund der Notizhefte und einer detaillierten Ana-

lyse der Aufnahme herausfand, basiert sie offenbar nicht auf der Partitur, sondern auf anderen Auszügen aus Beethovens Werken,^{*16} die der Komponist ausgewählt, nach eigenen Vorstellungen aufführen lassen und später zusammengeschnitten hat. Kagel greift bei der musikalischen Realisation also entschieden in den Schaffungsprozess ein. Obwohl aber das Notizbuch unterschiedliche Ideen für eine formale Strukturierung der Aufnahme enthält, scheint Kagel sie nicht in der Endfassung umgesetzt zu haben:^{*17} Diese folgt allem Anschein nach keinem erkennbaren und deshalb wiederholbaren strukturellen Prinzip.

Zuletzt sei noch auf eines der Interviews hingewiesen, die Kagel zu *Ludwig van* gegeben hat, das sehr häufig medialisiert wird und von daher quasi als eigenständiger Teil der Werkgruppe angesehen werden kann. Es wird vom Deutsche-Grammophon-Produzenten Karl Faust geführt und dient zunächst als Begleittext zur Schallplatte.^{*18} Es wird aber ebenfalls im Vorwort zur Partitur,^{*19} in einer vom Verein Inter Nationes herausgegeben Festschrift zum Beethovenjahr^{*20} sowie in einem bei Suhrkamp erscheinenden Büchlein veröffentlicht,^{*21} das sich als »nüchtern-heilsamer«^{*22} Beitrag zu Beethovens Musik im Kontext des Jubiläums versteht.

In seinen sukzessiven Versionen ist *Ludwig van* typisch für den Klassikerdiskurs der 1960er und 70er Jahre – der Zeit der Klassikschelte, die u.a. mit der *Klassik-Legende* (1971) einen Höhepunkt erreichte.^{*23} Indem er die vielfältigen Formen der Klassikerrezeption dekonstruiert und als ›Missbräuche‹ entlarvt, lädt der Film zu einem großem Frühjahrsputz nach Art Calvinos ein. Kagel greift im Interview auf eine sehr ähnliche Metapher zurück: Es gelte, »das, was wir an literarischem Blech verschlingen mußten, so kraß abzuschütteln, daß man wieder Musik ohne literarischen Beigeschmack hören kann«^{*24}. Auf der so ›bereinigten‹ Grundlage ist erst eine konstruktive Auseinandersetzung aus kundiskursiver Perspektive mit dem Klassiker möglich, wie sie Kagel in der Partitur, vor allem aber in der Schallplattenaufnahme vorführt. Wie nachfolgend ausgeführt wird, bleibt es in dem Werk allerdings nicht bei der Vorstellung, dass Beethoven zu ›befreien‹ sei, um wieder einen authentischen Zugang zu seinem Werk zu ermöglichen. Vielmehr induziert die metareflexive Perspektive ein Umdenken im Umgang mit Klassikern, der alle gesellschaftlichen Praxisbereiche berührt.

^{*1} Ich gründe mich im Folgenden auf die unter der editorischen Aufsicht Kagels veröffentlichten DVD-Fassung: LUDWIG VAN: EIN BERICHT [1970], Regie: Mauricio Kagel, DVD Winter&Winter 2007. Stellen aus diesem Film werden mit der Sigle LVF (Ludwig van Film) gefolgt von der Zeitangabe zitiert; bei ganzen Sequenzen wird auf die Kapitelnummer in der DVD verwiesen.

^{*2} Mauricio Kagel: *ludwig van. hommage von beethoven*, London 1970.

^{*3} Mauricio Kagel: *Ludwig van*, Hamburg, 1970. Zu den weiteren Realisationen des Werks müssen die szenischen Aufführungen mit dem Kölner Ensemble für neue Musik gezählt werden. Die Uraufführung fand am 20.3.1970 in Madrid statt (vgl. die Besprechung von Tomás Marco: Uraufführung von Kagels »Ludwig van« in Madrid, in: Melos, Bd. 37, 1970, 166-167), die deutsche Erstaufführung am 3.1.1971 in Düsseldorf.

*⁴ Zur Werkgenese vgl. Knut Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler, Köln [u.a.] 2010, 131ff.

*⁵ Mauricio Kagel: Drehbuch zu *Ludwig van*, zitiert nach: Werner Klüppelholz: Mauricio Kagel 1970-1980, Köln 1981, 12.

*⁶ Ebd.

*⁷ Beethovens Küche gilt als eigenständiges Kunstwerk von Beuys. Vgl. Bettina Paust (Hg.): Joseph Beuys: »Beethovens Küche«. Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Danmehl, Bedburg-Hau 2004.

*⁸ Nikos Stavlas hat für jede Filmsequenz die von Kagel gebrauchten Werke ermittelt: Nikos Stavlas: Reconstructing Beethoven: Mauricio Kagel's Ludwig van, Dissertation London 2012, 48-61, online unter research.gold.ac.uk/7151/1/MUS_thesis_Stavlas_2012.pdf

*⁹ »Der Idealfall wäre, Beethoven so aufzuführen, wie er hörte. Also: >schlecht. Das habe ich in der Filmfassung von >Ludwig van< versucht. Der Hauptgedanke war, seine Musik so umzuinstrumentieren, daß gewisse Klangbereiche und Frequenzen, die ein Tauber kaum oder verzerrt wahrnimmt, dementsprechend behandelt werden.« Felix Schmidt: »Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung.« Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel über Beethovens Musik, in: Der Spiegel, Bd. 24, Nr. 37, 7.9.1970.

*¹⁰ Für Loos handelt es sich beim Prinzip der Werktreue »im Grunde [...] um religiöse Unantastbarkeit«. Helmut Loos: Das Beethoven-Jahr 1970 [2001], in: E-Musik. Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter, Kassel 2017, 83-94, hier 91.

*¹¹ Stavlas: Reconstructing Beethoven, 63.

*¹² Hervorzuheben ist auch der Unterschied zwischen der Filmtonspur und der Plattenaufnahme, bei der Kagel fast durchgehend auf diese Form der Verfremdung verzichtet und einen >professionellen< Klang bevorzugt.

*¹³ Kagels Notizbuch zur Schallplattenaufnahme, zitiert nach Stavlas: Reconstructing Beethoven, 120.

*¹⁴ Kagel: ludwig van, 5.

*¹⁵ Stavlas: Reconstructing Beethoven, 97.

*¹⁶ Ebd., 120ff.

*¹⁷ Ebd., 121.

*¹⁸ Das Interview wird im Folgenden zitiert nach: Karl Faust: Interview mit Mauricio Kagel [1970], online unter netzspannung.org/learning/meimus/sacre/documents/Interview-Kagel.pdf

*¹⁹ Kagel: ludwig van, 5f.

*²⁰ Mauricio Kagel: Anlässlich der Schalplattenaufnahme von »Ludwig van«, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 66-69.

*²¹ Mauricio Kagel: Zu »Ludwig van«, in: Mario Wildschütz (Hg.): Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 56-61.

*²² Mario Wildschütz: Nachbemerkung, in: Ebd., 62f.

*²³ Vgl. Kapitel 1.3.1.

*²⁴ Schmidt: Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

8.1 Beethoven im Kunstdiskurs

Ludwig van ist in erster Linie als Geste der künstlerischen Selbstverortung zu sehen. Anders als im Fall Aragons, der Hugo 1952 vor allem gebrauchte, um seine Position im zeitgenössischen literarischen Feld zu klären, dominiert bei Kagel die historische Perspektive. Der Komponist nutzt Beethoven, um seinen Platz in der Musikgeschichte zu definieren. Er tut es in mehrfacher, teilweise widersprüchlicher Hinsicht. Offensichtlich ist die ikonoklastische Intention, die nicht nur der Figur Beethovens, sondern auch seinem Werk gilt. Für Kutschke steht fest: »the appropriation of the predecessor's intellectual property and its distortion in [a] new context [is] a violent impulse that destroys the completeness of the work.«¹⁴ Auf der Grundlage ihrer Analyse kann man in *Ludwig van* eine metaphorische Übertragung der antiautoritären Impulse der Neuen Linken in den Bereich des Musikalischen sehen: »[Kagel's] aggregate treatment of Beethoven implied the rejection of authority, or to be more exact, the rejection of music historical authority manifesting itself in the ideology of traditions, canons, and great masters.«¹⁵ Der Komponist greift somit den *tabula-rasa*-Gedanken auf, der sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit in abstrakter Form in den Werken Pierre Boulez', Karlheinz Stockhausens oder auch Luigi Nonos ausdrückte.¹⁶ Er inszeniert ihn sowohl mit filmischen als mit musikalischen Mitteln. Im Film erscheint Beethoven – also der Mann hinter der Kamera – durch eine instabile Kameraführung als disorientierte, ungelenke Persönlichkeit, die sich in der modernen Welt nur schlecht zurechtfindet: Er gehört definitiv einer vergangenen Zeit an. Auf seine Taubheit – der man spätestens gewahr wird, wenn der Fremdenführer die Lippen bewegt, ohne dass man seine Kommentare hören könnte – wird ebenfalls mit Spott hingewiesen: Sie wird von Kagel als Rechtfertigung für die Ver fremdung der Musik im Film angeführt, die zumeist schlichtweg schief klingt. Die Deformation der Werke kann man vor diesem Hintergrund als Verhöhnung des Klassikers verstehen. Die Botschaft lautet dann: Kagel – und mit ihm die Neue-Musik-Szene – braucht weder Beethoven noch andere Vorbilder.

Der von Kutschke als »gewaltsam« bezeichnete Ikonokasmus wird allerdings durch die allgegenwärtige Komik entdramatisiert. Kagel geht es weniger darum, eine musikalische Tradition umzustürzen, als vielmehr zu zeigen, dass er dem Klassiker auf Augenhöhe begegnet. Allein durch den Titel, in dem der Nachname des Komponisten fehlt, macht er deutlich, dass er mit dem großen Ludwig auf Du und Du ist.¹⁷ Die Partitur, die den Untertitel *Hommage von Beethoven* trägt, lässt absichtlich in der Schwebe,

¹⁴ Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970, 569.

¹⁵ Ebd., 576. Kutschke schließt auf der Grundlage von Kagels Werken, vor allem *Ludwig vans*, auf eine Identifikation des Komponisten mit den Idealen der Neuen Linken.

¹⁶ Vgl. Richard Toop: The aesthetics of tabula rasa: Western art's music avant-garde from 1949-1953, in: Literature and Aesthetics, Bd. 6, 1996, 61-76.

¹⁷ Auch Wilhelm Dieter Siebert nennt Beethoven in seiner 1970 entstandenen Komposition *Unser Ludwig* beim Vornamen. Kutschke sieht darin eine Parallele zu den Forderungen der Studenten, die, um die starren akademischen Konventionen aufzubrechen und dem anglo-amerikanischen Vorbild zu folgen, ihre Dozenten nicht mehr ererbietig mit dem Nachnamen ansprechen wollten. Vgl. Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970, 576.

wer eigentlich wen ehrt. Kagel präsentiert sich selbstbewusst als Komponist vom Rang Beethovens.¹⁸

Doch damit eine solche Geste der Selbstlegitimierung überhaupt wirksam sein kann, muss der Klassiker in seiner Position als bedeutsamer Vorgänger bestätigt werden. Dafür sorgt Kagel in verschiedenen Interviews, die er im Rahmen des Gedenkjahrs gibt. Auf die Frage des *Spiegel*-Autors Felix Schmidt, welche Bedeutung das Werk Beethovens für ihn habe, antwortet er auf konventionelle Art, indem er die Modernität des Klassikers betont: »Diese [Beethovens] Art, Musik zu konzipieren, stellte alles Vergangene in Frage.«¹⁹ Das, was nach Kagel von Beethoven infrage gestellt wurde, sind die Konventionen des Musizierens – was er die »Beethovensche Verzerrung des Gewöhnnten«²⁰ nennt. Wichtig ist, dass sich der argentinische Komponist auf *formale* Eigenschaften des beethovenischen Werks bezieht: Beethoven ist nicht im ideellen Sinn ein Revolutionär zu nennen (wie etwa in der ostdeutschen Gedenkpublizistik²¹), sondern allein im formal-musikalischen. Um diese Interpretation zu stützen, beruft sich Kagel bevorzugt auf das Spätwerk sowie auf die weniger populären Stücke des Klassikers: die »Streichquartette und Klaviersonaten der letzten Periode« sowie die »geraden Symphonien [...], weil hier ein niedrigerer Beliebtheitsgrad bei Publikum und Musikern sichtbar ist«²². Diese Sicht auf Beethovens Werk ist 1970 nicht neu: Sie knüpft an den Diskurs der Zweiten Wiener Schule an, für dessen Propagierung in der Nachkriegszeit besonders Adorno gewirkt hatte.²³ Kagel legt die Filiation auch offen, wenn er erklärt, dass er »erst achtzehnjährig [begann], Beethoven zu begreifen, nachdem [er] die Musik Schönbergs und sein theoretisches Denken kennengelernte«²⁴. Nach dem von den Komponisten der seriellen Avantgarde eingeführten Bruch mit jeglicher Tradition (erinnert sei hier lediglich an Boulez' Artikel *Schönberg is dead* von 1952), wird 1970 also wieder Kontinuität hergestellt: Kagel bestätigt die Genealogie der Avantgarde, die über Schönberg und Webern zurück zu Beethoven führt, der dann als Begründer aller ›Neuen Musik‹ fungiert.

Beethovens Vorbildfunktion wird noch expliziter, wenn Kagel sich auf seine kompositorischen Verfahren bezieht. Im Interview mit Karl Faust erläutert er seine Vorgehensweise bei der Realisation der *Ludwig van*-Aufnahme: »Ich übertrug jede Variationstechnik von Beethoven auf die Problematik meiner Komposition und veränderte

¹⁸ Kagel nicht der Einzige, der Beethoven auf diese Weise gebraucht. Das Cover der Aufnahme von Stockhausens *Kurwellen mit Beethoven* bringt die Namen beider Komponisten grafisch zusammen, sodass Stockhoven-Beethausen zu lesen ist. Abgebildet im Ausstellungskatalog: Colin Lemoine, Marie-Pauline Martin (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, Paris 2015, 157.

¹⁹ Schmidt: *Spiegel*-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. etwa Eberhard Rebling: Der Jakobiner Beethoven, in: *Die Weltbühne*, Bd. 25, Nr. 23, 1970, 729–731.

²² Schmidt: *Spiegel*-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

²³ Vgl. Nikolaus Urbanek: »Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so denken wie er komponierte.« Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule, in: Harmut Krones, Christian Meyer (Hg.): *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, Wien [u.a.] 2012, 261–288; Ders.: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik: Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente, Bielefeld 2010, 59ff.

²⁴ Schmidt: *Spiegel*-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

somit die Musik von Beethoven in ähnlicher Weise wie dieser das Thema von Diabelli. Es entstand eine Transposition zweiten Grades – allerdings ohne ein immer wiederkehrendes Subjekt.²⁵ Kagel gibt vor, eine von Beethoven erprobte Kompositionswweise – die erschöpfende Variation eines fremden Themas, die alle möglichen harmonischen, rhythmischen, motivischen und charakterlichen Eigenschaften des Sujets berücksichtigt²⁶ – auf die Musik Beethovens angewendet zu haben. Damit erscheint *Ludwig van* als ein klassizistisches Stück, das die klassischen Formen in konventioneller Manier wiederverwendet. Wie ernst Kagel hier zu nehmen ist, sei dahingestellt. Es ist schlicht unmöglich, seine Behauptung zu überprüfen, denn ohne wiedererkennbares Sujet ist nur schwer festzustellen, was und wie variiert wird.²⁷ Die Applikation einer strengen Variationstechnik widerspricht aber letztendlich dem Zufallsprinzip, das dem Werk nach Kagels eigenem Bekunden zugrunde liegt. Man kann den Hinweis auf Beethovens kompositorisches Verfahren von daher als selbstbewusste Effekthascherei des Komponisten verstehen. Kagel erweckt den Eindruck, dass *Ludwig van* von hoher technischer Komplexität und – obwohl es auf plastischen und visuellen Kunstwerken basiert, die Partitur also nicht eindeutig als *musikalisches* Werk zu erkennen ist – als ›reine Musik‹ aufzufassen sei, die allein musikimmanenter Gesetzen folge. Somit wird der Rückgriff auf den Klassiker zur Legitimierung der eigenen Verfahrensweise im gleichen Moment ironisiert.²⁸

Diese Interpretation wird im Film durch eine Sequenz gestützt, die den Gebrauch von Klassikern im Kunstdiskurs thematisiert. Nach der Besichtigung des Musikzimmers, in dem am Ende Haydn, Mozart und Beethoven als zweidimensionale Pappfiguren anzutreffen sind, folgt der Kameramann dem Museumsführer in die oberste Etage des fiktiven Beethovenhauses und betritt die Abstellkammer (LVF, Kapitel 7). Beim Öffnen der Tür stürzen zwei imposante Noten- und Bücherhaufen zusammen, was musikalisch durch das Durcheinander der Musikanstrumente untermauert wird. Das Gepolter bringt selbst die unten gebliebenen Pappfiguren der großen Ahnherren ins Wanken. Wie sich der Fremdenführer daran macht, die Noten aufzusammeln, werden die Titel der aufbewahrten Werke sichtbar (Abbildung 11): Franz Liszts Zweites Klavierkonzert

25 Faust: Interview mit Mauricio Kagel.

26 Vgl. Sven Hiemke: Diabelli-Variationen op. 120, in: Ders. (Hg.): Beethoven Handbuch, Kassel 2009, 430–434.

27 Stavlas: Reconstructing Beethoven, 122.

28 Von einigen Kommentatoren wird Kagel allerdings beim Wort genommen. Ein Beispiel findet sich in einer Radiosendung von Brigitte und Jean Massin im französischen Sender France Culture, in der es um zeitgenössische Auseinandersetzungen mit dem Werk Beethovens geht (neben Kagels *Ludwig van* werden auch Stockhausens *Kurzwellen* sowie Boucourechlievs *Ombres* diskutiert). In ihrer Einführung zu einem Auszug aus der Aufnahme, die auf Teilen des sogenannten *Geistertrios* (op. 70, *Largo assai*) beruht, erklären die Musikwissenschaftler, dass es Kagel dank seiner Variationstechnik gelinge »seine eigene Form wiederherzustellen«. (Année Beethoven, letzte Sendung des Beethovenzyklus von Brigitte und Jean Massin zum Beethovenjahr, ausgestrahlt am 18.3.1971 in France Culture). Klüppelholz, dessen Veröffentlichungen zu Kagel eine Dekade später erscheinen, macht das Variationsprinzip an den »homophon kadenzierenden Passagen [...], motivischen [...], ornamentalen [Passagen]« aus (Klüppelholz: Mauricio Kagel, 19). Meiner Ansicht nach sind solche vagen, nur schwer überprüfbarer Behauptungen eine Art, die Kunst Kagels (in diesem Stück!) musikterminologisch durch Verschleierung zu ›adeln‹.

Abbildung 11: LUDWIG VAN, Kapitel 7: Abstellkammer



Quelle: LVF, TC: 00:33:27

(1857), Friedrich Kiels *Requiem in As-Dur* (1881), Carl August Fischer's *Symphonisches Tonstück »Gretchen im Dom«* (1889), Karl Marx' *Konzert für zwei Violinen* (1926), Max Reger's *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller* (1907), Johan Svendsens *Romanze für Violine* (1881), Alexander Skrjabins *Prométhée* (1910). Dabei handelt es sich allesamt um Musiker, die sich kompositorisch mit Beethoven auseinandergesetzt haben und ihre eigene künstlerische Legitimität zu einem Teil aus ihrer eigenen Beethovennachfolge ziehen. Spätestens wenn die Werke Belá Bartóks (*Zweites Konzert für Klavier und Orchester*, 1931), Arnold Schönbergs (*Fünf Orchesterstücke*, 1909) und Anton Webers (*Symphonie op. 21*, 1928) eingeblendet werden, wird deutlich, dass es auch die Ahnenreihe der ›Neuen Musik‹ ist, die zum Einsturz gebracht wurde. Im Film wird sie nicht rekonstruiert: Gleich darauf geht es zur nächsten Sequenz im Garten des Beethovenhauses über.

Der kunstdiskursiven Strategie der Bezugnahme auf Vorgänger, wie sie in der Musikgeschichte und letztendlich von Kagel selbst praktiziert wird, wird mit der Szene in der Abstellkammer buchstäblich die Grundlage entzogen. Das bedeutet nicht, dass keine Auseinandersetzung mit Beethoven im Kunstdiskurs mehr möglich sei: Kagel macht ja mit der Werkgruppe *Ludwig van vor*, wie es gehen kann. Doch wird diese Form des Zugriffs auf Klassiker mit künstlerischen Mitteln zugleich reflektiert. Die reflexive Dimension wird damit zum eigenen Bestandteil des Schaffensprozesses.

8.2 Beethoven im Spezialdiskurs

Der Beethoven-Spezialdiskurs ist eine explizite Zielscheibe in *LUDWIG VAN*, hat er doch nach Kagels eigener Aussage erheblichen Anteil am »literarischen Blech«²⁹, der einen unverfälschten Zugang zu Beethoven verhindere. So sind im Film mehr oder minder direkte Hinweise auf Werke der Beethovenliteratur eingestreut. In der Sequenz »Wohnzimmer des Beethovenhauses« (LVF, Kapitel 5) liest der Fremdenführer aus Theodor Frimms Abhandlung *Beethovens äußere Erscheinung* (1905), in der der Autor anhand von Bildnissen ein authentisches Porträt des Komponisten zu rekonstruieren suchte. Dass dann im Laufe des Films immer wieder Totenmasken, Gebeine, medizinisches Demonstrationsmaterial oder Röntgenaufnahmen zu sehen sind, kann als über-eifrig Anwendung solcher wissenschaftlichen Methoden verstanden werden.³⁰ Die Sequenz »Beethoven, der Höhlenbewohner« (LVF, Kapitel 18) ist, wie Holtsträter dargelegt hat, die bildliche Übertragung einer Passage aus Richard Spechts *Bildnis Beethovens* (1930).³¹ Gezeigt werden nach Art einer forensischen Untersuchung Gebrauchsgegenstände (schmutziges Geschirr, Nachtopf, Klavier, Stühle etc.), die alle mit einem Nummernschild versehen sind. Klüppelholz sieht darin »Zeugnisse positivistischer Klassifizierungswut«³². Die Beethoven-Biografik und -Hagiografik, die alles, was in irgendeiner Weise mit dem Komponisten zu tun hat, sammelt, kommentiert und interpretiert, wird im Film karikiert: Die übertriebene Verehrung führt bei Kagel wahlweise zur Banalisierung oder zur Kriminalisierung ihres Gegenstandes.

Eine ähnliche Kritik lässt sich aus der Sequenz »Schuldt an der Schreibmaschine« (LVF, Kapitel 13) ableiten, bei der ein junger Gelehrter (gespielt von Herbert Schuldt) in verklausulierten Formulierungen über »Beethovens Konversationshefte als Gegenstand einer Studie über die strukturelle Interdependenz von unfreiwilliger Literatur und Rezeption« räsoniert. Die Satire zielt auf eine jargonierende und selbstgefällige Beethoven-Philologie, die durch ihre akribischen Analysen letztendlich ebenfalls ihren Gegenstand herabwürdige. So enthält der Vortrag Schuldts allerlei, zwar im nüchtern-sachlichen Ton ausgesprochene, jedoch eindeutig negative Urteile über Beethovens Schreibweise, die die funktionale Bestimmung der Konversationshefte völlig verfehlten, etwa wenn es heißt: »Die Sprache ist uneben, abgebrochen, unstet. [...] Drei Bände springender Punkte. Das Schwatzen als ein Naturphänomen. Es gibt halt überall Schwäche.«

Kagel wendet Mittel der Übertreibung und Deformation an, um die Methoden und Ergebnisse der (vornehmlich älteren) Beethovenforschung lächerlich erscheinen zu lassen. An anderer Stelle integriert er den zeitgenössischen Spezialdiskurs direkt in seinen Film. In der Sequenz »Internationaler Frühschoppen« (LVF, Kapitel 11), an der neben

²⁹ Schmidt: Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

³⁰ Holtsträter weist darauf hin, dass laut Drehbuch vorgesehen war, in der Sequenz »Medizinisches Institut« (LVF, Kapitel 15) Textpassagen aus Frimms Studie vorzulesen und so die Knochenbilder (die man als »innere Erscheinung« bezeichnen könnte) mit den Ausführungen zu Beethovens »äußerer Erscheinung« zu kontrastieren. Vgl. Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk, 143.

³¹ Ebd., 142.

³² Klüppelholz: Mauricio Kagel, 16.

Werner Höfer *in persona* und Kagel selbst mehrere Persönlichkeiten des Musik- und Medienbetriebs beteiligt sind, die der musikalischen Avantgarde nahestehen (Otto Tömek, José Montes, Viktor Staub), lässt er den Musiktheoretiker Heinz-Klaus Metzger einen Auszug aus einem Text vorlesen, den er schon einmal in einer Radiosendung vorgetragen hatte und der auch im Suhrkamp-Büchlein *Beethoven '70* enthalten ist.³³ Die Intervention knüpft sowohl formal als inhaltlich an Adornos musikphilosophische Überlegungen zu Beethoven an.³⁴ Metzger greift erstens die These auf, dass Beethovens Musik nur als Medium der Gesellschaftskritik zu verstehen sei: Das grundlegend negative Moment, das ihr eigne und das u.a. im Umgang des Komponisten mit den musikalischen Konventionen (d.h. den Tonarten, den Formen, den Traditionen) greifbar werde,³⁵ fände eine strukturelle Entsprechung in der bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Nach Adorno ist »die Musik Beethovens strukturiert wie jene [die bürgerliche] Gesellschaft.«³⁶ Metzger führt zweitens Adornos (sowie Rudolf Kolischs³⁷) Reflexionen zur musikalischen Reproduktion (die sich wiederum selbst an der Aufführungslehre der Wiener Schule orientieren³⁸) weiter. Adorno bediente sich, um das Ziel »wahrer Interpretation« bzw. »strukturell-sinnvollen Interpretierens« zu veranschaulichen, der Metapher der »Röntgenphotographie«³⁹. Vereinfacht formuliert: Jeder Aufführung eines Werkes müsse eine musikalische Analyse vorausgehen, die ein Bewusstsein für die

33 Heinz-Klaus Metzger: Zur Beethoven-Interpretation, in: Mario Wildschütz (Hg.): *Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger*, Frankfurt a.M. 1970, 7-13. Dort als Intervention in einer Diskussion mit Hans Mayer im NDR am 8.1.1970 eingeführt. Ich zitiere im Folgenden falls nicht anders angegeben nach dem Vortrag im Film, der teilweise von der Textfassung abweicht.

34 Zu Beethovens zentraler Bedeutung in Adornos musikästhetischen, -philosophischen sowie -soziologischen Überlegungen sowie seinem abgebrochenen Plan zu einem Beethovenbuch, das den Titel »Philosophie der Musik« tragen sollte, vgl. Urbanek: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik, sowie zusammenfassend: Hans-Joachim Hinrichsen: Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven, in: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2011, 103-112.

35 Auf die Frage des Verhältnisses zwischen Konventionen und Subjektivität sind auch die Überlegungen Adornos in seinem frühen Beethovenaufsatz *Beethovens Spätstil* gerichtet, der im Suhrkamp-Büchlein *Beethoven '70* enthalten ist. Nahezu alle weiteren Beiträge des Heftes beziehen sich explizit oder implizit auf Adornos musiktheoretische Überlegungen. Vgl. Theodor W. Adorno: Beethovens Spätstil [1937], in: Mario Wildschütz (Hg.): *Beethoven '70: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger*, Frankfurt a.M. 1970, 14-19.

36 Zitiert nach: Hinrichsen: Modellfall der Philosophie der Musik, 104.

37 Metzger bezieht sich in seinem Text auf Kolischs Studie *Tempo and Character in Beethoven's Music* von 1942, die in der Neuen-Musik-Szene als wegweisend gilt. Metzger: Zur Beethoven-Interpretation, 10. Adorno distanzierte sich in einigen Punkten von den Auffassungen Kolischs. Vgl. Urbanek: Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik, 268ff.

38 Ebd., 264ff.

39 So etwa in *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* (1955): »Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet.« Zitiert nach: Ebd., 272. Zu Adornos Ausführungen zur »strukturell-sinnvollen Interpretation« von Beethovens Streichquartetten vgl. ebd., 279ff.

Zusammenhänge innerhalb des Ganzen schaffe und die in der eigentlichen Aufführung dann zu realisieren seien.

In seinem Vortrag führt Metzger diese zwei zentralen Ideen von Adornos kritischer Musiktheorie zusammen und erklärt: »Korrekte Interpretationen von Musik wirken stets als Negation der herrschenden Kultur.«⁴⁰ Diese These veranlasst ihn zu einer Kritik der zeitgenössischen Aufführungspraxis, der er – auch hier in Kontinuität mit den Theorien der Frankfurter Schule – einen grundlegenden Konservativismus attestiert:

»Schon längst kann die bürgerliche Gesellschaft, einst selber revolutionär, nicht mehr leben, ohne ihre Klassiker systematisch auf den Hund zu bringen. Korrekte Interpretationen ihrer Werke vermöchte sie sich in der Tat kaum noch zu leisten, denn sie fände ihre eigene Negation in ihnen angelegt. Folgerecht ist heute der anerkannte Kulturbetrieb insgesamt für den Zweck eingerichtet, die Werke in etwas Positives zu verkehren, um sie genießbar zu machen.«

Das Feindbild trägt einen Namen: Herbert von Karajan, dessen Beethoven-Einspielungen Unterhaltungsmusik gleichen würden. Im Gegensatz zu diesen verfälschenden Interpretationen, die »technisch« nur dank einer »auf keinerlei Analyse der kompositorischen Struktur beruhenden Art der Darbietung« möglich seien, tritt Metzger für die »konsequente Darstellung weitgetriebener Partituranalyse«⁴¹ ein. Diese impliziert eine spezifische Form der Werktreue, bei der die Individualität des Interpreten sowie auch der Bedarf des Publikums zurücktreten zugunsten des in der Partitur enthaltenen und zu realisierenden »musikalischen Sinns«⁴².

Nun bestehen durchaus Bezüge zwischen dem hier durch Metzger repräsentierten musikästhetischen Diskurs und der Kompositionspraxis, für die Kagel einsteht. In Kontinuität zur Zweiten Wiener Schule steht die musikalische Avantgarde nach 1945 im Bund mit der Musikwissenschaft, die den Schaffensprozess kommentierend und analysierend begleitet und dadurch legitimiert.⁴³ Dies materialisiert sich in der Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Theoretikern. So hatte Kagel Metzger im Vorjahr als Dozent für die Kölner Kurse für Neue Musik berufen, die er leitete. Der Einfluss der von Adorno hergeleiteten Thesen zum gesellschaftskritischen Potenzial von Beethovens Musik sowie zur verfälschenden Interpretation seiner Werke ist in Kagels *Ludwig van* deutlich vernehmbar. Die Werkgruppe präsentierte der Komponist im Interview als eine Reaktion auf die Verfälschungen, die auch Metzger denunziert.⁴⁴ Er greift auf ein medizinisches Wortfeld zurück, wenn er vorschlägt, Beethoven nicht mehr aufzuführen,

40 Metzger: Zur Beethoven-Interpretation, 9.

41 Ebd., 8.

42 Ebd., 9.

43 Vgl. Peter Cahn: Zum Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den frühen 60er Jahren, in: Anselm Gerhard (Hg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 1995, 233–256.

44 »Die krankhaften Anstrengungen, bekannte Musikstücke der Vergangenheit noch bekannter zu machen, hat in der Interpretation klassischer Musik eine Tendenz zur Mäßigung und Salonfähigkeit entwickelt.« Zitiert nach Faust: Interview mit Mauricio Kagel.

damit »die Gehörnerven, die auf seine Musik reagieren, sich erholen können«⁴⁵: Es gelte »jungere Hörer nicht mehr zu infizieren«⁴⁶. Schließlich fordert er: »Alle Retuschen [...] sind zu entfernen«⁴⁷, womit er an die Vorstellung der notwendigen Werktreue anschließt. Im Film verlängert Kagel Metzgers Karajan-Schelte, indem er Höfer über den Namen des berühmten Dirigenten stolpern lässt: »Herbert von... nicht van, von?« Auch die schon erwähnte Elly-Ney-Parodie (LVF, Kapitel 19) lässt sich als typische ›falsche Interpretation‹ deuten. Nicht nur die übertriebene Expressivität und der völlig freie Umgang mit Tempi, Dynamik und Phrasierungen weisen darauf hin. Die Schichten an Make-up auf dem Gesicht des Pianisten kann man als bildliche Entsprechung für die Verstellung der Werke durch verfälschende Interpretation sehen (Abbildung 12).

Abbildung 12: LUDWIG VAN, Kapitel 19: Konzert mit der Pianistin Linda Klaudius-Mann



Quelle: LVF, TC: 01:15:03

Vor diesem Hintergrund könnte die Intervention Metzgers im fiktiven »Internationalen Frühschoppen« als eine der seltenen Passagen im Film angesehen werden, in der eine Form des Diskurses über Beethoven affirmativ übernommen wird. Doch teile ich trotz der persönlichen und ideellen Nähe zwischen Kagel und den Vertretern der kritischen Musiktheorie Stavlas' Ansicht nicht, dass das Gesagte kommentarlos an den Zuschauer gerichtet werde und deshalb ausnahmsweise nicht ironisch zu verstehen sei.⁴⁸ Abgesehen davon, dass die gesamte Sequenz dazu da ist, die polierte Oberfläche von Medienformaten wie dem »Internationalen Frühschoppen« zu dekonstruieren

45 Schmidt: Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Stavlas: Reconstructing Beethoven, 83f.

(was etwa das Einblenden einer der eigentlichen ›Sendung‹ vorangehenden Diskussion verdeutlicht, die das Folgende eindeutig als Klamauk erscheinen lässt), bleibt auch Metzgers Intervention nicht vom Kagel'schen Spott verschont. Zum einen ist offensichtlich, dass der Musikwissenschaftler seinen Text vorliest, wodurch dem Vortrag etwas Mechanisch-Repetitives anhaftet. Die instabile Kameraführung, die während der Intervention auf nebенsächliche Gesten wie das Schnippen der Asche in die Aschenbecher gerichtet ist, deutet auf die Langeweile der Zuschauer hin. Die komplexen und verschachtelten Sätze nehmen teilweise schon diejenigen des Gelehrten Schuldt in der oben erwähnten Sequenz vorweg. Aussagen wie die folgende, in der mehrere Passagen aus der Textfassung verdichtet sind, können nur als Übertreibungen und daher als Parodie der Metzger'schen Redekunst verstanden werden:

»Die an dergleichen Idealen universeller Komestibilität [d.i. Leibnizkeks, Schillerlocken, Mozartkugeln] orientierte musikalische Aufführungspraxis, deren gegenwärtig schier überragender Exponent Herbert von Karajan ist, hatte freilich schon vorher, durch die dank der vorwaltenden Dummheit der berühmten Interpreten meist zwar bewusstlose, aber gleichwohl dem Systemzweck der Beschwichtigung in der bestehenden Gesellschaft nicht verfehlende Unterschlagung des Kompositorischen in gängigen Aufführungen dazu geführt, dass sogar Beethoven populär werden konnte.«

An dieser Stelle schneidet Höfer seinem ›Gast‹ dann auch das Wort mit der Bemerkung ab: »Herr Heinz-Klaus Metzger, [...] ich habe nicht *alles* verstanden, was sie gesagt haben, aber einen Namen habe ich verstanden...« Ob also übertrieben oder nicht, die Komplexität der an Adorno geschulten Sprache wird hier eindeutig demaskiert – womit die Aufmerksamkeit vom Inhalt auf die Form des Vortrags gerichtet wird. Schon zuvor hatte der Moderator Metzgers Redeschwall unterbrochen: Bei der Erwähnung von »Leibnizkeks, Schillerlocken, Mozartkugeln«, die Metzger als Veräußerung des »tiefen Wunsches« ansieht, »den Intellekt [...] seines Stachels zu berauben und sogar seine widerspenstigsten Objektivationen am Ende zu neutralisieren«, wirft Höfer ein: »Und Beethoven?«, woraufhin Metzger zunächst verlegen antwortet: »Da hat man einen solchen Ausdruck wohl noch nicht gefunden«, bevor er wieder selbstsicherer kontert: »aber dafür wird er entsprechend aufgeführt.« Einen Augenblick lang scheint auch hier die selbstsichere Fassade gefallen zu sein. Insgesamt werden Metzger und mit ihm die kritische Musiktheorie in dieser Sequenz als eine Form von Diskurs über Beethoven dargestellt, also als Teil des Systems, das mit *Ludwig van* aufgezeigt wird.

Dass Kagel den Diskurs der kritischen Musiktheorie, deren Grundsätze er zumindest teilweise übernimmt, ironisiert, ist an weiteren Passagen im Film auszumachen, in denen ihre Vorstellungen ins Bildliche übertragen werden. Adornos Röntgenmetapher, der sich übrigens auch Metzger bedient,⁴⁹ findet ihre Entsprechung in der Elly-Ney-Sequenz, in der Röntgenbilder des Pianisten eingeblendet sind. Die Schichten an

49 Metzger meint, dass Mahlers Verfahren des ›Gegen-den-Strich-Musizierens‹, das er als Vorläufer der von ihm erwünschten Aufführungspraxis gelten lässt, »bei minderen Werken [...] gelegentlich erbarmungslose Röntgenbilder des Komponierten« habe entstehen lassen. Metzger: Zur Beethoven-Interpretation, 9.

Make-up werden hier gewissermaßen mit der nackten Wahrheit konfrontiert. Die Vorstellung, dass ein Werk auf einem durch »technische Analyse«⁵⁰ auszumachendes kompositionstechnisches Gerüst beruhe, wird ebenfalls beim Wort genommen: Während der »sentimentalischen Rheinfahrt« (LVF, Kapitel 10) vermengen sich die Instrumente mit der Schiffsmaschinerie, sodass sich musikalische und mechanische Bewegungen überlagern. Schließlich ist vor dem Hintergrund der Diskussionen um eine neue Werktreue eine frühere Sequenz zu verstehen: Im Garten des Beethovenhauses (LVF, Kapitel 9) sind auf unzähligen Wäscheleinen »Wäschestücke und Kleidungsteile in solcher Fülle aufgehängt [...], als sei dort die unermüdliche Waschwut vergangener Jahrhunderte versammelt«⁵¹. Nach einem Gang durch den labyrinthischen Garten zeigt der Fremdenführer den Gästen die Wäschekübel, in denen Notenblätter gereinigt werden. Auch hier scheint Kagel die (eigene) Forderung nach einer Befreiung von Beethovens Musik beim Wort zu nehmen: Die Szene lässt die Vorstellung einer »wahren Interpretation«, die erst nach der Bereinigung von fest eingesetzten Interpretationstraditionen zu realisieren sei, als Illusion erscheinen.⁵²

8.3 Beethoven im kulturpolitischen Diskurs

Auf die politische Dimension von *LUDWIG VAN* wurde im Vorangehenden schon vereinzelt hingewiesen. Sie wurde eingehend von Kutschke untersucht, die die vielfältigen Bezüge zwischen den kompositorischen Annäherungen an Beethoven 1970 und den antiautoritären Bewegungen der 1960er Jahre herausgearbeitet hat.⁵³ In Kagels Film werden die Forderung nach einer Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit und die Frage der Tradierung von nationalistischen Kulturmustern thematisiert, wie sie in diesem Dezennium von der 68er Generation an die Tagesordnung gestellt worden waren.⁵⁴ Mit Ney und Karajan etwa ist auf kontrovers diskutierte Persönlichkeiten angespielt, die trotz ihrer Nähe zur NSDAP ihre Karriere als Musiker in der Nachkriegszeit fortsetzen konnten. Die von diesen Interpreten tradierte Aufführungspraxis wird damit nicht nur als Verfälschung des musikalischen Sinns, sondern auch als Überbleibsel aus der Nazi-Zeit präsentiert. Kagel gibt darüber hinaus den Anstoß zu einer Reflexion der politischen Beethovenrezeption überhaupt. Vor allem die Figur des Fremdenführers,

⁵⁰ Adorno: Beethovens Spätstil [1937], 15.

⁵¹ Drehbuch, zitiert nach: Klüppelholz: Mauricio Kagel, 13.

⁵² Stavlas deutet die Szene anders: Er sieht darin eine Persiflage auf die bürgerliche Musikpraxis, die das ›Negative‹ aus Beethovens Werken auszuwaschen suche (Stavlas: Reconstructing Beethoven, 83). Gegen diese Interpretation ist einzuwenden, dass die Reinigungsmetapher von den Vertretern der kritischen Musiktheorie nicht zur Charakterisierung der bürgerlichen Interpretationspraxis gebraucht wird; diese erscheint im Gegenteil zuständig für die sich ansammelnden Schichten an ›falschen‹ Interpretationen, die das Werk entstellen würden.

⁵³ Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970.

⁵⁴ Zur Rolle von »1968« in der Geschichte der Vergangenheitsbewältigung in der BRD vgl. zusammenfassend Klaus Wernecke: 1968, in: Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945, Bielefeld 2015, 178–183.

der wie ein etwas ergrauter Hitler aussieht,⁵⁵ lässt die Musealisierungs- und Sakralisierungsreflexe im Umgang mit der Klassikerfigur als gegenwärtige Verlängerungen einer Wirkungsgeschichte erscheinen, die mit Beethovens Tod einsetzt und bis zum Nationalsozialismus und darüber hinaus reichen.

Die Beethovenverehrung ist zunächst durch visuelle Wegmarken im Film präsent: von der Totenmaske über das Häntschen-Denkmal bis hin zu den Bourdelle-Büsten, ohne die Einrichtung des Geburtszimmers mit der Voss-Büste und den Kränzen oder die vielfach reproduzierten Silhouetten auf Medaillen und anderen Gebrauchsgegenständen zu vergessen. Diese Requisiten des Beethovenkults werden durch die Kameraführung oder die Inszenierung entthieratisiert, etwa wenn das Denkmal auf dem Beethovenplatz aus der Froschperspektive, mit einer Taube auf dem Kopf gezeigt wird (Abbildung 13). In einer anderen Sequenz lassen Vervielfältigungen sie als Massenwaren erscheinen: Im »Badezimmer des Beethovenhauses« (LVF, Kapitel 4) sind Unmengen von Beethovenbüsten aus Schmalz und Marzipan in einer Badewanne gelagert. Nachdem der Kameramann bzw. Beethoven sie einzeln herausgenommen hat, gibt er dem Fremdenführer Geld. Die so thematisierte finanzielle Transaktion führt abermals einen Bruch in die ohnehin *ad absurdum* geführte Verehrungspraxis ein: Diese beruhe mehr auf merkantilen Interessen denn auf einer wie auch immer zu definierenden ›wahren‹ Liebe zu Beethoven.

Abbildung 13: LUDWIG VAN, Kapitel 2: Ankunft in Bonn



Quelle: LVF, TC: 00:02:35

⁵⁵ Im Drehbuch heißt es zum Aussehen des Fremdenführers: »Unter der steifen Mütze fällt ein Schopf hellgrauer Haare auf die rechte Augenbraue. Auch der winzige, viereckige Schnurrbart ist fast weiß geworden.« Zitiert nach: Klüppelholz: Mauricio Kagel, 13.

Kagel geht im Film teilweise sehr konkret auf den politischen Gebrauch der Komponistenfigur und seiner Musik ein. Die kurze Sequenz, in der, begleitet vom *Allegro* aus der Sonate Nr. 26 (*Les Adieux*), das deutsche Bundeswappen mit Adler auf einen mondähnlichen Globus gepflanzt wird (LVF, TC: 1:04:33-1:04:46), ist als Parodie des Propagandafilms zu verstehen. In diesem Fall legitimiert Beethovens Musik eine kosmische Expansionspolitik, die als Verlängerung der militärischen Expansionspolitik der drei Deutschen Reiche dargestellt wird. In einem ähnlichen Sinn ist eine Passage aus der Sequenz »Internationaler Frühschoppen« (LVF, Kapitel 11) zu verstehen. Auf die an Kagel gerichtete Frage Höfers, wer von ihnen, er selbst oder Beethoven, in seinem Herkunftsland Argentinien am bekanntesten sei, lautet die Antwort: »Beethoven natürlich. Beethoven hat immer ein Schild getragen an der linken Westentasche und da stand drauf ›made in Germany‹.« Im Einklang mit dem kapitalismuskritischen Diskurs seiner Mitstreiter (und der antiautoritären Bewegungen überhaupt) ist hiermit auf eine wirtschaftliche Expansionspolitik angespielt, die sich des Klassikers bedient, um für deutsche Produkte zu werben.

Kritisiert werden allerdings nicht nur nationale bzw. nationalistische Vereinnahmungen Beethovens, sondern auch universalistische Funktionalisierungen. Auf den Gebrauch der Klassikerfigur als Menschheitsversöhnner weisen die Worte »Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen«, die Beethoven dem Adressaten der *Missa Solemnis*, Erzherzog Rudolph, als Widmung zugesetzt hatte.⁵⁶ Im 20. Jahrhundert wurden sie als Beleg dafür herangezogen, dass das Sakralwerk nicht nur für den kirchlichen Gebrauch gedacht sei, sondern eine Botschaft an die Menschheit im Allgemeinen transportiere.⁵⁷ Unter dieser Voraussetzung konnte das Stück 1927 bei der Wiener Zentenarfeier eine zentrale Rolle einnehmen (und darüber die *Neunte* verdrängen).⁵⁸ In *Ludwig van* wird der Satz gleich dreimal zitiert: Nach einer kurzen Einleitungssequenz, in der der Künstler Stefan Wewerka beim Rasieren zu sehen ist (LVF, Kapitel 1), tritt ein älterer Fernsehansager ins Bild und spricht die Worte im feierlich-ernsthaften Tonfall aus (LVF, TC: 00:00:50); die Szene wiederholt sich mit einem anderen Ansager, der den Satz diesmal mit der Ankündigung der Sendung *Sport Extra* im Hintergrund vorliest (LVF, TC: 01:14:00); schließlich ist die Widmung in der abschließenden Sequenz von den Lippen einer betagten Fernsehsprecherin abzulesen (LVF, TC: 01:27:02). Der Auftakt »Von Herzen« ist kurz darauf noch einmal zu hören, wobei im Bild nur noch Pinguine zu sehen sind. Die stets auf pathetische Weise vorgetragene Formel, die so besonders tiefssinnig erscheint, wird durch die dreifache Wiederholung banalisiert und durch die Inkongruenzen zwischen Bild und Ton in ihrer Bedeutung ausgehöhlt.

Ähnliches geschieht mit den Motiven aus der *Neunten*, auf die Kagel an drei Stellen im Film rekurriert: Das *Scherzo* erklingt bei der Ankunft in Bonn (LVF, Kapitel 2), das anfängliche *Allegro* in der Sequenz »Beethovens Küche« (Ebd., Kapitel 3) und der Freudchor in der abschließenden Sequenz im Bonner Zoo (Ebd., Kapitel 20). Die Symphonie steht zweifelsohne für den politischen Gebrauch von (Beethovens) Musik.

⁵⁶ Vgl. Birgit Lodes: Das Gloria in Beethovens Missa solemnis, Tutzing 1997, 327ff.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. Kapitel 3.1.1.2.

Zu Kagels Zeit ist nicht nur die Rede davon, sie als Europa-Hymne zu gebrauchen; sie wird ebenfalls in der DDR im Anschluss an eine Tradition der Arbeitermusikbewegung jährlich als Feierwerk zu Silvester aufgeführt.⁵⁹ Sowohl die universalistischen als auch die kommunistischen Deutungsansätze werden am Ende des Films durch die Aufnahmen von sich balgenden Affen, kauenden Kamelen und kotenden Elefanten ironisiert.⁶⁰ Ob Kagel damit suggerieren will, dass das Ideal der Brüderlichkeit nur im Tierreich erreichbar sei oder – was nahe liegender ist – es ihm einfach um die Trivialisierung eines bedeutungsschweren musikalischen Werks geht, sei dahingestellt. Der Freudenchor erscheint jedenfalls durch ein hinzugefügtes rhythmisches Ostinato, die überdeutliche Artikulation sowie die zur Saturation gelangenden Stimmen stark verfremdet. Indem der Satz »Seid umschlungen Millionen« von den Sängern beinahe gebrüllt wird, entsteht ein schroffer Kontrast zwischen der im Text angelegten Botschaft und der Musik. Die musikalische Interpretation stützt hier keineswegs die geläufigen idealistischen Interpretationen des Stücks.

Der Beginn der *Neunten* bildete schon die Tonspur des Prologs zur Sequenz »Beethovens Küche«. Bevor es durch die Installation von Beuys geht, ist lange Zeit ein Gully zu sehen, aus dem eine Flamme aufsteigt (LVF, TC: 00:13:16–00:14:34). Erst an dieser Stelle werden Titel des Werks und Name des Autors eingeblendet, womit der eigentliche Beginn des Films markiert ist (Abbildung 14). In der darauffolgenden Aufnahme ist nur noch ein Topfdeckel zu sehen, der auf den Gully gelegt wurde (Abbildung 15). Wie Kagel selbst in späteren Erinnerungen zu den Dreharbeiten erklärt hat, steht die Flamme »als Symbol bedeutungsschwangerer Erklärungen«⁶¹, die durch den Topfdeckel erstickt werden. Der lange Prolog dient dazu, eine der Prämissen, auf der der kulturpolitische Gebrauch von Musik beruht, zu beseitigen. Es bleibt also nicht bei der Dekonstruktion von einzelnen Funktionalisierungen, sondern die Funktionalisierungsmechanismen selbst werden indiziert und damit unwirksam gemacht.

Auch hier überträgt Kagel einen Gedanken ins Filmische, der im musiktheoretischen Diskurs seiner Zeit artikuliert wird, in aller Deutlichkeit etwa von Hansjörg Pauli in seinem Beitrag zum Heftchen *Beethoven '70*. »Musik vermag wenig«⁶², setzt der Autor gleich zu Beginn des Textes. Pauli geht es nicht lediglich darum, die Projektion von »Inhalt«⁶³ (im Sinn von Außermusikalischem) in musikalische Stücke als unbegründet zu erklären; auch die Funktionalisierung des tatsächlich ermittelbaren »musikalischen

59 Vgl. Andreas Eichhorn: Beethovens neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption, Kassel 1993, 326ff.; Stahl: Was die Mode streng geteilt?, 141f.

60 Nach Stavlas könnte Kagel den schillerschen Text in dieser Sequenz beim Wort genommen und den Hinweis auf die Tierwelt in den Versen »Freude trinken alle Wesen/ an den Brüsten der Natur,/ [...] Wollust ward dem Wurm gegeben,/ und der Cherub steht vor Gott!« ins Bildliche übertragen haben. Vgl. Stavlas: Reconstructing Beethoven, 78.

61 Erinnerungen Kagels an die Dreharbeiten mit Beuys von 1986. Zitiert nach: Detlef Stein: Ludwig van Beethoven, Napoleon und der Kriegsgott Mars. Themen aus »Beethovens Küche« von Joseph Beuys, in: Bettina Paust (Hg.): Joseph Beuys: »Beethovens Küche«. Eine Dokumentation in Fotografien von Brigitte Danmehl, Bedburg-Hau 2004, 91–109, hier 93.

62 Hansjörg Pauli: *Uncertain sourire*, in: Mario Wildschütz (Hg.): *Beethoven '70*: Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger, Frankfurt a.M. 1970, 20–30, hier 20.

63 Ebd.

Abbildung 14-15: LUDWIG VAN, Kapitel 3: Prolog zu »Beethovens Küche«



Quelle: LVF, TC: 00:13:53 und TC: 00:14:09

Sinns«, also das, was »sich ablesen lässt an den notwendigerweise spezifischen technologischen Entscheidungen, die hinter dem Notentext stehen«⁶⁴, weist er auf Grundlage seiner theoretischen Prämissen zurück. Obwohl er in seinem sich ebenfalls an Adornos Musikphilosophie orientierenden Beitrag zu dem Schluss kommt: »Beethovens Violinkonzert meint Demokratie, also Sozialismus,«⁶⁵ distanziert er sich sogleich von der Konsequenz, die eine solche Deutung implizieren würde: »Eine adäquate Interpretation beispielsweise von Beethovens Violinkonzert käme einer Kampfansage an die kapitalistische Klassengesellschaft gleich. Freilich einer Kampfansage in der Musik und durch die Musik. Von der wir erfuhren, sie vermöge wenig. Lächerlich wenig.«⁶⁶ Einer der wichtigsten Voraussetzung des kulturpolitischen Beethovendiskurses wird durch diese Aussage die Grundlage entzogen: Selbst wenn der musikalische Sinn sich nur in politischen Kategorien artikulieren lässt, bedeutet dies nicht, dass die Musik in der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit einwirken könnte.

8.4 Beethoven im Breitendiskurs

Banalisierung, Trivialisierung, Verkitschung: Der Umgang mit Beethoven in der Alltags- und Massenkultur wird in *Ludwig van* unisono mit den Vertretern der kritischen Musiktheorie, in diesem Fall aber auch mit der traditionellen bürgerlichen Musikkritik und selbst mit der kommunistischen Gedenkpublizistik verurteilt. Auf Metzgers bereits erwähnten Feldzug gegen »Leibnizkeks, Schillerlocke und Mozartkulgel« antwortet die Sequenz mit der Badewanne voller Beethovenbüsten aus Schmalz und Marzipan. Die entrüsteten Kommentare über die Kommerzialisierung Beethovens und seiner Musik, die im Beethovenjahr für Schlagzeilen in Ost und West

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., 30.

⁶⁶ Ebd.

sorgt,⁶⁷ finden ihre Entsprechung im Besuch eines Bonner Musikladens und einer Plattenfabrik (LVF, Kapitel 2). Der Kameramann geht darin zunächst an einer reich mit Beethoven-Aufnahmen bestückten Vitrine vorbei; er tritt dann in das Geschäft ein, in dem Kunden mit betörten Gesichtern an einzelnen Hörern dem *Scherzo* der *Neunten* lauschen (Abbildung 16) – das zumindest suggeriert der dumpf werdende Ton der musikalischen Begleitung beim Eintreten in den Laden. Von dort aus geht es an Werberequisiten vorbei in die Produktionsstätte (die Electrola-Fabrik in Köln), wo das Pressen und Beschriften von Platten dokumentiert wird. Das erhebende Hörerlebnis im Musikladen wird dadurch auf seine materielle Dimension zurückgeführt: das Pressen von Vinylplatten in einem mechanisierten Produktionsprozess. Angesichts der Alltags- und Massenkultur stimmt Kagel in den kulturkritischen Diskurs seiner Zeitgenossen ein. Diese Sicht auf die Kommerzialisierung und die damit einhergehende Banalisierung von Beethovens Musik bekräftigt er Jahre später in einem Gespräch, in dem er etwa Miguel Ríos' *Song of Joy* sowie die Tatsache, dass dieselbe Melodie als Klingelton gebraucht werden kann, als »Prostitution« bezeichnet.⁶⁸ Die Kritik am Beethoven-Breitendiskurs in *LUDWIG VAN* ist also durchaus ernst zu nehmen.

Zugleich macht sich Kagel den Klassiker-Breitendiskurs in seinem Film zunutze. Ähnlich wie Mann 1932 im Essay *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*⁶⁹ bedient er sich der Motive, die typisch für die Massen- und Alltagskultur sind, was einerseits als Provokation wahrgenommen werden kann, andererseits aber auch für die Heterogenität seines Klassikerkonzepts sorgt. Beethoven kann bei Kagel – genauso wenig wie bei Mann – auf ein Konzept festgelegt werden: Er ist ein kaleidoskopartiges Phänomen. Holtsträter weist auf die »Heterogenität der Medien« sowie die »Heterogenität von Stilhöhe und Authentizität«⁷⁰, die er zu konstitutiven Eigenschaften der Kagel'schen Ästhetik erklärt. In *LUDWIG VAN* werden Noten, wissenschaftliche Bücher und künstlerische Porträts, aber auch Requisiten aus der Populäركultur (etwa die industriell angefertigten Beethovenkonterfeis) und Elemente des massenmedialen Diskurses verarbeitet.

Diese Heterogenität ist es, die für Inkongruenzen sorgt. Zwischen den zwei Sequenzen, in denen der Spezial- bzw. Gelehrtendiskurs über Beethoven thematisiert wird (»Internationaler Frühschoppen« und »Schuldt an der Schreibmaschine«), ist eine

67 Vgl. z.B. in der DDR-Presse Peter Pachnicke: Beethoven als Ware. Geschäft mit der Klassik, in: Sonntag. Die kulturpolitische Wochenzeitung, 13.12.1970. Zeitgleich erscheinen in der bundesrepublikanischen Presse zahlreiche kulturkritische Kommentare, etwa von Wolfgang Eschmann: Armer, gequälter Jubilar Beethoven, in: Rhein-Zeitung, 12.-13.12.1970. Hilde Spiel leitet ihren Bericht über die Wiener Uraufführung von *Ludwig van* mit der Bemerkung ein: »Kein Zweifel zunächst, daß es im Beethoven-Jahr sich aufdrängt und erlaubt sein muß, Kult und Kitsch, die sich um das düstere Gesicht des Meisters ranken, nach Noten zu verhöhnen.« Auch wenn sie sich (wie übrigens auch Pachnicke und Eschmann) eindeutig von Kagels Vorgehensweise distanziert, ist hiermit ein prinzipielles Einverständnis markiert, was die Verurteilung der Massenkultur betrifft. Hilde Spiel: Kagels Anti-Beethoven-Film in Wien uraufgeführt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, zitiert nach: Kagel und der 200. Geburtstag Beethovens, in: Melos, Bd. 37, 1970, 365-368, hier 366.

68 Gespräch von Stephen Loy mit Mauricio Kagel, zitiert nach: Stavlas: Reconstructing Beethoven, 70.

69 Vgl. Kapitel 4.3.2.

70 Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk, 141.

Abbildung 16: LUDWIG VAN, Kapitel 2: Besuch in einem Bonner Musikladen



Quelle: LVF, TC: 01:15:03

Sequenz einmontiert, die direkt auf den Klassiker-Breitendiskurs verweist. »Beethovens Nachfahre« (LVF, Kapitel 12) liegt ein Artikel aus der Zeit über einen angeblichen Beethoven-Nachkommen zugrunde, den Kagel in seine Materialien zur Vorbereitung des Films aufgenommen hatte.⁷¹ Die Geschichte, über die in der Wochenschrift bereits distanziert berichtet wird, erinnert an die Anekdoten über Goetheverehrer, wie sie in der Zwischenkriegszeit vielfach in den Massenmedien verbreitet wurden, um die Partizipationsmechanismen zu aktivieren.⁷² Kagels Verarbeitung der Anekdote ist nahezu hämisches: In einem fingierten Interview, das mitten auf einem Acker stattfindet, versucht der angebliche Nachfahre sein Verwandtschaftsverhältnis zu Beethoven zu beweisen, indem er Büsten unterschiedlicher Tönung an sein Gesicht hält. Die persönliche, identifizierende Beziehung zum Klassiker wird lächerlich gemacht, ebenso wie die Menschen, die sich für solche Geschichten interessieren.

In der Gesamtstruktur des Films handelt es sich jedoch um eine Episode, die gleichwertig neben den anderen Episoden behandelt wird. Der Bauer wird nicht mehr und nicht weniger verspottet als die Gruppe um Werner Höfer, der Gelehrte Schmidt oder auch die bürgerlichen Hörer im Plattengeschäft, die, wie ein Kritiker der Wiener Ur-aufführung treffend formuliert, »stumme Telephonate mit Beethoven zu führen schei-

⁷¹ Marion Schreiber: Geborene Keverich. Ist der Winzer aus Köwerich ein Beethoven-Nachfahr?, in: Die Zeit, 7.2.1969. Publik gemacht wurde die Geschichte durch die *Bonner Rundschau*, auf die sich Schreiber in ihrem Artikel bezieht. Vgl. Holtsträter: Mauricio Kagels musikalisches Werk, 133.

⁷² Vgl. Kapitel 4.3.1.3.

nen⁷³. Vielmehr indizieren diese unterschiedlichen Situationen eine Mise en abyme des jeweiligen Rezeptionsverhaltens: Kagel zeigt, dass sich das Verhältnis zum Klassiker auch über die Ablehnung anderer Verhaltensformen definiert – also über eine Geste der Distinktion.

Der Breitendiskurs ist allerdings nicht nur eine Diskursform unter anderen, sondern dient inhaltlich und strukturell als Grundlage für *LUDWIG VAN*. Die Fiktion der aus der Vergangenheit in die Gegenwart wiederkehrenden historischen Figur etwa, auf die der erste Teil des Films beruht, ist ein Motiv, das längst in der Populärkultur, in bildlicher oder narrativer Form Eingang gefunden hatte. Sie ermöglicht es einerseits die zeitliche Distanz zu überbrücken, andererseits sorgt sie durch zahlreiche Inkongruenzen für Komik. In *LUDWIG VAN* wird das Prinzip übernommen und erweitert: Da Beethoven durch den Kameramann gespielt wird, sieht auch der Zuschauer die Gegenwart durch seine Augen. Induziert wird also eine Identifikation mit der Klassikerfigur. Zugleich ist der als Beethoven verkleidete Kameramann, der durch die Straßen Bonns geht, aber auch Gegenstand von spöttischen Reaktionen (etwa in LVF, Kapitel 2, auf dem Bonner Marktplatz); auf Kindern wirkt er furchterregend (LVF, Kapitel 10, im Stadtpark). Der Komponist wirkt wie eine Witzfigur, über die man nur lachen kann. Das Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz, zwischen Partizipation und Distanzierung, das typisch für den Klassiker-Breitendiskurs ist, wird von Kagel gebraucht, um eine zusätzliche Reflexionsebene einzuführen.

Ein weiteres Verfahren könnte direkt vom Breitendiskurs inspiriert sein. In der Tat sache, dass Kagel den Komponisten seines Nachnamens beraubt, sieht Kutschke eine Parallele zu den Forderungen der 68er-Bewegung;⁷⁴ man kann sie aber ebenso als Rückgriff auf eine Form von Familiarität mit Klassikern deuten, die schon seit Langem Eingang in die populäre Klassikerpraxis gefunden hatte. 1970 heißt eine Sendereihe des kanadischen Senders CBJQ »We like Ludwig!«;⁷⁵ in der Bundesrepublik ist im selben Jahr die deutsche Fassung des Peanuts Comics von Charles M. Schulz mit dem Titel *Happy Birthday, lieber Beethoven!* ein Verkaufsschlager.⁷⁶ Der unehrerbietige Umgang mit dem Klassiker, der eigentlich kennzeichnend für den Breitendiskurs ist, ist es auch, was in *Ludwig van* als staatlich gefördertes und von vornherein kanonisiertes Werk unangebracht erscheint. Dies erklärt, warum trotz des prinzipiellen Einverständnisses mit Kagels kulturredigender Geste, ein Teil der bürgerlichen Musikkritik den Film ablehnt.

Kagel macht sich schließlich die strukturelle Eigenschaft des Klassiker-Breitendiskurses zunutze. In der Massen- und Alltagskultur zirkulieren zahlreiche Fragmente, die mit Beethoven und seinem Werk zu tun haben und die sich durch ihre hohe Wiedererkennbarkeit auszeichnen. Es kann sich um die Gesichtszüge des Komponisten handeln, die selbst aus der Ferne oder in entstellter Form immer noch als Beethoven

73 Gerhard Brunner: Mauricio Kagel – ein Wiener Störenfried. Bei der Vorführung des Films »Ludwig van...« hörte die Gemütlichkeit auf, in: Die Welt, zitiert nach: Kagel und der 200. Geburtstag Beethovens, 368.

74 Kutschke: The celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970, 576.

75 Das Programm zu dieser Sendereihe befindet sich in der Pressesammlung des Beethovenarchivs in Bonn.

76 Stahl: Was die Mode streng geteilt?, 132.

identifizierbar sind (wie auch die Büsten, die aus der Badewanne geholt werden). Es können ebenfalls Zitate sein wie die Widmung »Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen«, die der Zuschauer am Ende des Films sogar von den Lippen der fiktiven Moderatorin ableSEN kann. Es können aber auch bestimmte musikalische Motive sein: Die einleitende Sequenz (LVF, Kapitel 1), in der der Künstler Stefan Wewerka beim Rasieren frei über das Wort »Beethoven-Rummel« improvisiert, endet mit der Onomatopöie »bum-bum-bum-bum«, die in diesem Kontext als das Anfangsmotiv der *Fünften Symphonie* erkannt wird. Sowohl Büste als auch literarisches und musikalisches Zitat können nur deshalb auf diese Weise von Kagel gebraucht und verfremdet werden, weil sie als ein Teil Beethovens angesehen werden und aus diesem Grund als Sinn- und Bedeutungsträger erscheinen. Die Provokation würde ins Leere laufen, wenn »bum-bum-bum-bum« nicht von vielen Menschen mit dem Anfang eines der wichtigsten Werke der Musikgeschichte assoziiert würde.

Der Komponist treibt das Verfahren auf die Spitze, wenn er in einer Sequenz, in der in einem Hinterhof Beethovenbüsten zerschlagen werden (LVF, Kapitel 4), im Off eine Wortfolge ohne erkennbaren Sinnzusammenhang auf den Buchstaben »B« sprechen lässt: »Bier, Bschnaps, Bwein, Johannes von Bamsen, Bamsebrams, Besetzt, Brot, Bamssterdam, Brotterdam, Brause, Bimmel van Bammel, Brudolf, Backe, Bgeorges, Baschenbecher, Bewahre uns, Bvorhang...«. Nur weil Fragmente wie »bum bum bum bum« oder das Initial »B« für manche gesellschaftliche Gruppen einen sehr hohen Wert einnehmen, sie gewissermaßen zu Ikonen geworden sind, können sie auch Gegenstand von ikonoklastischen Anläufen sein, wie Kagel sie in seinem Film auf Makro- wie auf Mikroebene vorführt. Die Popularität und Bedeutung Beethovens ist die Grundlage, auf der *LUDWIG VAN* als eigenständiges Werk aufbaut. Im *Spiegel*-Interview wird diese Vorgehensweise angesprochen. Auf die Frage: »Haben die Komponisten Ihrer Generation Beziehung zu Beethoven?«, antwortet Kagel: »Kompositionell kaum. [...] Heute wird er mit Vorliebe zitiert, wenn es darum geht, Bekanntes zu verfremden.«⁷⁷ Man könnte hinzufügen: Bedeutungsträchtiges.

8.5. Zwischenfazit zum Beethovenjahr 1970

In Kagels Film werden die Mechanismen der Klassikerfunktionalisierung nach und nach demaskiert. Der argentinische Komponist geht einen Schritt weiter als die ihm nahestehenden Vertreter der kritischen Musiktheorie oder auch die Akteure der Klassik-Schelte der 1970er Jahre. Selbst die Vorstellung, dass es neben den ›verfälschenden‹ Umgangsformen noch einen adäquaten Zugang zu Beethoven gebe, wird in seinem Werk immer wieder infrage gestellt. Es sind also nicht nur die Verfälschungen des Klassikers zu einem Zeitpunkt X, die im Film denunziert werden. Grundsätzlicher animiert *LUDWIG VAN* zu einer Reflexion der Klassikerpraxis. Das Bewusstsein um die Funktionalisierungsmechanismen wird somit zum integrativen Bestandteil des Funktionalisierungsprozesses.

⁷⁷ Schmidt: Spiegel-Gespräch mit dem Komponisten Mauricio Kagel.

Natürlich ist Kagel nicht der Erste, der zu einem solchen Perspektivenwechsel anregt. Entscheidend ist die Resonanz, auf die sein Werk 1970 trifft. Mit *LUDWIG VAN* wird der Klassiker-Metadiskurs zum Mainstream. Fand die Reflexion der Klassikerpraxis in der Zwischenkriegszeit fast nur in geschlossenen Diskursarenen statt (erinnert sei an die Sonderhefte der *Revue musicale* 1927 und der *Neuen Rundschau* 1932), kann sie in den 1970er Jahren im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt werden. Das bedeutet nicht zwingend, dass eine Mehrheit das Angebot Kagels zur Kenntnis nehme, geschweige denn seine Ansichten teilte: Seine Provokationen haben 1970 durchaus Empörungspotenzial. Die Berichte über die Uraufführung weisen auf die skandalisierten Reaktionen der Zuschauer hin. Bezeichnenderweise bezweifeln aber gleich mehrere Journalisten ihre Authentizität:

»Während der Uraufführung kam es zu Skandalszenen, die so reinlich zur Tendenz des Films paßten, daß bis zur Stunde noch manche argwöhnen, ob die Zwischenrufe, die im Künstlerhaus hörbar wurden [...], nicht von Kagel selber an fürchterlich chargierende Sprecher verteilt worden seien. ›Und so was wird im Beethoven-Jahr gezeigt, eine Schweinerei ist das!‹ schrie der eine. ›Hirnlose Scheißer‹ der andere. Und als heiligste Güter in den Schmutz gezogen wurden, kam der tödliche Racheschwur (welcher Autor könnte das erfinden?): ›Das werde ich dem Herrn von Karajan melden!‹«⁷⁸

Die Tatsache, dass ein Film wie *Ludwig van* 1970 noch das Kulturverständnis bestimmter Rezipientengruppen zu reizen vermochte, kann Kaiser offenbar kaum Glauben schenken. Auch die Verbreitung des Films in den Massenmedien spricht für die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz für eine reflexive Herangehensweise, zumindest in den westlichen Gesellschaften. Erinnert sei an das Titelblatt der *Spiegel*-Nummer, in der Kagels Interview mit Felix Schmidt erscheint.⁷⁹ Für die Abbildung wird auf ein Verfahren rekuriert, das auch in *LUDWIG VAN* angewendet wird: Eine Beethovenbüste wird aus unvorteilhafter Perspektive gezeigt. Mit der Überschrift *Abschied vom Mythos* trägt die Wochenschrift nicht nur zur Verbreitung von Kagels kritischem Ansatz bei, sondern sie diagnostiziert ebenso einen zunehmend aufgeklärten Umgang mit dem ›Mythos‹ Beethoven in der Gesellschaft.

Die Verallgemeinerung der reflektierenden Perspektive auf die Klassikerpraxis induziert das Ende der Klassikermode. Allein durch die Ausstrahlung im öffentlichen Rundfunk wird der Vorstellung einer nationalen (oder auch internationalen) Öffentlichkeit, die sich im Akt des Gedenkens performativ konstituieren würde, die Grundlage entzogen. Wenn die Erläuterungen Kagels zu *Ludwig van* zusammen mit Erklärungen von Stockhausen zu seinen *Kurwellen mit Beethoven* und den provokativen Aussagen des

78 Joachim Kaiser: Kagels »Ludwig van...« wird Karajan gemeldet!, in: Süddeutsche Zeitung, zitiert nach: Kagel und der 200. Geburtstag Beethovens, 365.

79 Abgebildet im Ausstellungskatalog: Colin, Lemoine (Hg.): *Ludwig van. Le mythe Beethoven*, 23.

Pianisten Friedrich Gulda⁸⁰ in einer Festschrift von Inter Nationes⁸¹ veröffentlicht werden, wird der Reflexionsprozess Teil des kulturpolitischen Klassikerdiskurses. Denn in der Broschüre wird der Komponist zumindest formal als repräsentativer Nationalklassiker sowie als Universalklassiker eingesetzt. So erinnert Günther Massenkeil in seinem Beitrag zu den *Internationalen Beziehungen im Leben und im Werk Beethovens* daran, dass »Beethovens Hymnus an die Freude, in dem alle Menschen Brüder werden, [...] eine Art Internationale geworden zu sein [scheint]«⁸². Dieser durchaus nüchterne Zugriff auf Beethoven als Universalklassiker wird durch die Beiträge von Stockhausen, Kagel und Gulda im zweiten Teil der Festschrift sogleich relativiert: Die Vorstellung, dass Musik überhaupt zum Hymnus tauge, wird darin ja zu Genüge ironisiert bzw. denunziert. Die Vorstellung von Beethovens kulturpolitischer Wirkmacht wird ebenfalls durch die musikwissenschaftlichen Beiträge in der Broschüre relativiert, die eine Metaperspektive einnehmen. So erklärt Emil Platen in seinem Bericht über die Beethovenforschung:

»Es gibt sicher zu jeder bemerkenswerten Ansicht, die von Beethoven überliefert ist, eine Studie, die den ganzen Beethoven auf eben diese Haltung festlegen will. Beethoven als Revolutionär oder Bourgeois, als Aristokrat oder Plebejer, als Humanist oder Antisemit, als Katholik, Pantheist oder Freigeist, das alles und anderes ist an Hand von Beethovens eigenen Aussagen ›nachgewiesen‹ worden.«⁸³

Das Ende der Klassikermodele bedeutet zugleich eine größere Autonomie der anderen Diskursformen. Auch wenn sie größtenteils verspottet werden, verzeichnet LUDWIG VAN die Vervielfältigung der Zugriffe auf den Klassiker. Die vielfältigen Funktionalisierungen bilden schließlich die Grundlage für seine eigene Auseinandersetzung mit Beethoven.

80 Karlheinz Stockhausen: Kurzwellen mit Beethoven, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 64-65; Friedrich Gulda: In eigener Sache, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 70-72. Der Beitrag von Gulda war 1969 in der Wiener Presse erschienen.

81 Der 1952 gegründete Verein diente, ähnlich wie das Goethe-Institut, mit dem er 2000 fusionierte, der Verbreitung der deutschen Kultur im Ausland. Insofern erfüllt Beethoven hier eine ähnliche Funktion wie Goethe als Repräsentant der deutschen Nation im internationalen Austausch.

82 Günther Massenkeil: Internationale Beziehungen im Leben und im Werk Beethovens, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 17-23, hier 17.

83 Emil Platen: Zum Stand der Beethoven-Forschung, in: Ludwig van Beethoven 1770/1970, Bonn-Bad Godesberg 1970, 40-48, hier 45f.

