

Michael Heinemann, geb. 1959, Studium von Kirchenmusik und Orgel in Köln, von Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Köln, Bonn und Berlin; nach Promotion (zur Bach-Rezeption Franz Liszts, 1991) und Habilitation (mit einer Studie zur Musiktheorie im 17. Jahrhundert, 1997) seit 1998 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Dresden. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musikgeschichte des 16. bis 21. Jahrhunderts; (Mit-)Herausgeber der Schumann-Briefedition sowie der Werkausgaben von Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt und Johann Rosenmüller.

Beethovens Ohr

Die Emanzipation des Klangs vom Hören

Michael Heinemann

et+k

edition text + kritik

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-452-9

E-ISBN 978-3-96707-453-6

Umschlagabbildung: »Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehm Rauschende.« Notiert auf einem Skizzenblatt zur Symphonie Nr. 7 (A-Dur) op. 92, auf der ersten Seite im sogenannten Petter-Skizzenbuch.

Bildnachweis: Beethoven-Haus Bonn, Ludwig van Beethoven, Skizzenbuch »Petter« zu verschiedenen Werken (op. 92, op. 93, op. 96, op. 113, WoO 140 u. a.), Autograph, Bild 1

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

|*Ge·hör*|

|Sinneswahrnehmung von Lebewesen, mit der Schall wahrgenommen werden kann; einer der fünf klassischen Sinne| — 7

|*Wahr·neh·men*|

|mit den Sinnen aufnehmen, erfassen| — 9

|*Kör·per·be·wusst·sein*|

|Gefühl für den eigenen Körper| — 18

|*Auf·schrei·ben*|

|etwas schriftlich festhalten, notieren, vermerken| — 32

|*Ver·ste·hen*|

|deutlich hören, den Sinn von etwas erfassen| — 40

|*Über·schrei·ten*|

|über etwas hinübergehen, (eine Vorschrift) nicht beachten, sich nicht (an ein bestimmtes Maß) halten| — 55

|*Fas·sen*|

|mit der Hand an eine bestimmte Stelle greifen, anfassend berühren, ergreifen und festhalten| — 65

|*Tas·ten*|

|vorsichtig fühlende, suchende Bewegungen ausführen, um Berührung mit etwas zu finden| — 78

|Inhalt|

|*Be·frei·en*|

|durch Überwindung von Widerständen aus einer unangenehmen Lage herausholen| — 90

|*Be·lau·schen*|

|forschend beobachten, zu erfassen suchen| — 101

|*Er·öff·nen*|

|freilegen, Unerwartetes mitteilen, zugänglich machen, offenbar werden lassen| — 111

|*Taub*|

|nicht mehr hören können, ohne Empfindung, wie abgestorben, nicht verwertbar| — 127

|Ge·hör|

|Sinneswahrnehmung von Lebewesen, mit der Schall wahrgenommen werden kann; einer der fünf klassischen Sinne|

So ganz einfach ist es nicht. Die Taubheit war nicht angeboren. Beethoven stellte erst im Alter von knapp 30 Jahren fest, dass sein Gehör nicht mehr funktionierte. Wie rasch sein Hörvermögen in der Folge abnahm, ist nicht sicher zu belegen. Zwar lässt sich der Erwerb von Hilfsmitteln genauer datieren, die Verwendung von Konversationsheften, die seine Gesprächspartner nutzten, um sich ihm verständlich zu machen, ist ab 1818 bezeugt. Doch wird noch aus späten Jahren bestätigt, dass Beethoven selbst am Klavier saß oder falsche Töne von Musikern zu korrigieren wusste. Unumstritten ist nicht einmal, dass er am Lebensende gänzlich ertaubt war.

Die Geschichte von Beethovens Hörverlust ist das eine, und ihre Stationen, auch aufgrund von Selbstzeugnissen und Berichten Dritter, lassen sich leicht rekonstruieren. (Sie finden sich in einer Chronologie am Schluss des Buches zusammengestellt.) Doch die Konsequenzen für sein Komponieren sind ungleich schwerer zu fassen. Denn keineswegs sind extreme Anforderungen an die Ausführenden auf eine mangelnde Fähigkeit, ein klangliches Ergebnis auditiv zu kontrollieren, zurückzuführen. So ungewöhnlich manche Disposition von Stimmen und Instrumenten ist und so rau viele Akkordverbindungen wirken mögen, so sensibel sind gerade im Spätwerk einzelne Töne und Klangverbindungen ausgeformt. Die Annahme, Beethoven sei während der letzten Lebensjahre verstärkt an der reinen Konstruktion von Musik interessiert gewesen oder an einem Ideengehalt, der einer sinnlichen Vermittlung nicht mehr bedürfe, taugt ebenso wenig zur Rechtfertigung ungewöhnlicher Klänge wie der Blick auf seine Krankengeschichte zum Mitleid für einen Komponisten, dem es nicht mehr gelungen sei, sich verständlich zu machen.

Daher greifen auch Narrative von der Hälfte des Lebens nicht, das Beethoven in akustischer Dunkelheit verbracht habe; dass er auch bei fortgeschrittenem Hörverlust noch zu komponieren verstanden habe,

sei auf die Erfahrungen der ersten Jahrzehnte zurückzuführen. Doch die etwas vorschnell aus biographischen Modellen abgeleitete Vorstellung verkennt den Aufwand, den Beethoven noch in seinen letzten Werken betrieb, um immer neue Nuancen von Klang- und Spieltechniken zu entwickeln. Schon kurze Blicke in den Notentext späterer Werke zeigen, wie differenziert das Bild wird, um Klangvorstellungen äußerst genau zu fixieren.

Manche dieser Feinheiten erschließen sich erst in der eigenen Praxis am Instrument – wo sie auch entstanden. Hier konvergieren Berichte der Zeitgenossen mit dem Befund des Notentextes. Was wiederum heißt, dass Beethoven klangliche Effekte nicht nur bedachte, sondern ausprobierte: im explorativen Handeln, an den Tasten des Klaviers, dessen Resonanz der Spieler unmittelbar körperlich spürt. Wenn aber die Sinnlichkeit des Klangs sich nicht allein dem Ohr mitteilt, bedeutet dessen eingeschränkte Funktionsfähigkeit auch nicht eine Reduktion der Beschäftigung mit Musik. Vielmehr können andere Mittel der Wahrnehmung, die das Ohr unterstützen, einspringen, um Klangwirkungen zu erkennen. Denn das Gehör ist nicht die einzige Instanz, Schalleindrücke aufzunehmen, die kognitiv verarbeitet werden müssen, um ihre Bedeutung zu erkennen. Hören meint nicht nur wahrnehmen und verstehen, sondern weit mehr noch empfinden und spüren, berührt und ergriffen werden.

Auf diese Vielfalt des sinnlichen Zugangs zu Musik, der sich nicht auf das Ohr beschränkt (und verlassen möchte), will dieses Buch aufmerksam machen. Beethoven und seine Musik eignen sich dazu umso mehr, als er vielleicht der Erste war, der diese unterschiedlichen Modi der Wahrnehmung explizit machte: aufgrund einer ungemein hohen Sensibilität, nicht zuletzt aber der Fähigkeit, eigene Klangideen nicht nur zu entwickeln, sondern auch äußerst präzise zu notieren. Bei manchen Werken erlaubt erst eine Einbeziehung solcher Dimensionen, Musik zu entwerfen oder zu (re-)produzieren, die Rekonstruktion jener Idee, die nach Beethovens Worten einem Werk zugrunde lag. Wenn es gelänge, mit diesem Ansatz die Intention einiger Kompositionen Beethovens, auch vor dem Hintergrund der Biographie, etwas genauer zu fassen, hätte dieses Buch seinen Zweck erfüllt.

|Wahr·neh·men|

|mit den Sinnen aufnehmen, erfassen|

Die Nachrichten sind widersprüchlich. Dass Beethoven am Ende seines Lebens nichts mehr hörte, bezweifelt gemeinhin niemand. Der Bericht, dass er den Jubel, den das Publikum nach der Uraufführung seiner *9. Symphonie* im Jahr 1824 anstimmte, erst wahrnahm, als ihn die Sängerin Caroline Unger zur enthusiastischen Masse drehte, ist so glaubhaft wie erschütternd.¹ Vom Suchen nach Verfahren, dem schwachen Gehör wieder aufzuhelfen, geben etliche Briefe beredt Zeugnis, ungeachtet einer Vielzahl von Apparaturen, die eine Verständigung erleichtern sollten. Alles, was seinerzeit technologisch, medizinisch und therapeutisch zu Gebote stand, scheint Beethoven probiert, erforscht oder erworben zu haben.

Auch der Konversationshefte, die Beethoven benutzte, hätte es nicht bedurft, wäre das Hörvermögen nicht gravierend eingeschränkt gewesen. Und doch: Die Zahl der Stichworte, die Beethovens Gesprächspartner notierten, ist viel zu knapp, um eine Konversation zu rekonstruieren, deren Anteile annähernd gleich gewesen wären. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass entweder die Kommunikation nur sehr schwerfällig und schleppend verlief oder aber Beethoven zu langen Monologen tendierte. Die Situation eines angeregten Dialogs jedenfalls lässt sich aus den überlieferten Heften kaum rekonstruieren – und sie wird selbst von den Zeitgenossen, die mit Beethoven häufiger verkehrten, nicht bezeugt. Man habe »schreyen« müssen, um sich ihm verständlich zu machen, schreibt Carl Czerny, als Schüler Beethovens ein sorgsamer Chronist, und er gibt auch einen groben zeitlichen Rahmen, der sich durch Berichte Dritter bestätigen lässt. Demnach habe Beethoven bereits um 1800 über Ohrenschmerzen geklagt. Das »Heiligenstädter Testament« zwei Jahre später ist das erste Dokument, in dem

1 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, Bd. 2, S. 71. Vgl. weitere Belege bei Klaus-Martin Kopitz und Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, München 2009, S. 983.

Beethoven den Verlust des Hörvermögens eine unumkehrbare Tatsache nennt. Doch fürchtet er weniger um seine Karriere als Klaviervirtuose und Komponist; was ihn weit mehr ängstigt, ist die soziale Vereinsamung, welche die Perspektive, sich sprachlich nicht mehr verständigen zu können, mit sich bringen werde. Czerny wiederum gibt zu Protokoll, dass sein Lehrer bis 1812 »vollkommen gut sowohl Sprache wie Musik« gehört habe.² Erst ab 1816 sei es immer schwerer geworden, sich ihm verständlich zu machen, ohne zu schreien. Und wiederum ein Jahr später habe die Taubheit ein Stadium erreicht, dass Beethoven auch Musik nicht mehr habe vernehmen können.

Ähnliches berichtet Louis Spohr, ein nicht weniger glaubwürdiger Musikerfreund, der Beethoven in jener Zeit besuchte: »Es war aber eine saure Arbeit, sich ihm verständlich zu machen, da man so laut schreien mußte, daß es im dritten Zimmer zu hören war.«³ Von Peter Joseph Simrock, einem Verleger Beethovens, ist überliefert, eine Verständigung sei vollkommen ungehindert selbst auf der Straße möglich gewesen, sofern man langsam und deutlich gesprochen habe und »etwas nach dem rechten Ohr« hin.⁴ Die scheinbar präzise Zusatzinformation schränkt allerdings den Wahrheitswert wieder ein, da Beethoven selbst noch 1823 versicherte, es sei das linke Ohr, das er sich (auch durch Enthaltung von mechanischen Hilfsmitteln) »so ziemlich erhalten« habe.⁵

Das späte Datum dieser letzten Mitteilung, zumal aus eigenem Munde, irritiert. Und hinsichtlich der Fähigkeit, Klänge wahrzunehmen oder Musik zu machen, ist der Befund ebenfalls nicht eindeutig. Denn Freunde, die ihn besuchten, bestätigen wiederholt, dass Beethoven noch in den Jahren, in denen ihm die verbale Kommunikation zunehmend schwerfiel, am Klavier gesessen habe. So notierte etwa der

2 Carl Czerny, *Anecdotes und Notizen über Beethoven*, Ms. Staatsbibliothek Berlin; hier zit. nach: Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, Bd. 1, München 2009, S. 224.

3 Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 930.

4 Die Aussage Simrocks gab Hermann Hüffer an Anton Schindler weiter; hier zit. nach: Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 912.

5 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Dagmar Beck, Bd. 3; Hefte 23–37, Leipzig 1983, S. 169 (Eintrag vom April 1823).

englische Dirigent George Smart am 11. September 1825 in seinem Tagebuch, dass der Komponist für ihn und einige andere Zuhörer 20 Minuten lang »in a most extraordinary manner« improvisiert habe.⁶

Was nur bedingt mit den Nachrichten über eine Einschränkung des Hörvermögens konvergiert, die bei der Leitung eines Orchesters schon vorher offenkundig geworden war. Ignaz Moscheles, einer der berühmtesten Klaviervirtuosens seiner Zeit, berichtete – wiederum erst aus dem Rückblick der Mitte des 19. Jahrhunderts – von einem Konzert am 8. Dezember 1813, bei dem Beethoven seine *A-Dur-Symphonie* op. 92 und *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91 dirigiert habe. Da mit Ignaz Schuppanzigh ein Intimus Beethovens als Konzertmeister fungierte, konnte die fortschreitende Ertaubung gegenüber dem Publikum noch verborgen werden:

»Es ist keine Frage, dass damals der Zustand seines Gehörs schon sehr bedenklich war. Schuppanzigh, ein eingeweihtester musicalischer Freund, war an der ersten Violine. Sie verstanden sich so und waren so sehr Eine Seele, dass Beethoven's Gebrechen keine schlimmen Folgen für die Haltung des Orchesters haben konnte. Die Massen mag Beethoven noch gehört haben, und er hielt sie durch sein überirdisches Feuer in Blick und Geberden beim Tactiren zusammen; die feineren Partien dirigitte er mit einer Ruhe und einem Seelenausdruck, als hörte er sie alle, und die sorgfältigen Proben, die das gesammte Orchester mit einer unermüdlichen Ausdauer gehalten hatte, steigerten die Ausführung zu einer hinreissenden Vollkommenheit. Ich bemerkte, dass, wenn Beethoven sich im Verfolgen von gewissen Violinfiguren während der Ausführung nicht ganz sicher fühlte, er nach Schuppanzigh's Bogenführung blickte und dieser folgend tactirte.«⁷

Diese Fähigkeit, durch eine Beobachtung der Bewegungen von Instrumentalisten das klangliche Ergebnis zu kontrollieren, wird Beethoven noch sehr lange attestiert. Er habe, so Karl Holz, ein weiterer Kammermusiker aus dem engsten Umkreis, am Einstudieren des *Streichquartetts*

6 Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 919.

7 Bericht von Ignaz Moscheles, *Ueber Beethoven's Taubheit*, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* II/27: 8. Juli 1854, S. 213 f.; hier zit. nach: Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 589.

a-Moll op. 132 »bis zuletzt Theil« gehabt; »die hohen Töne hörte er – wie man durch starkes Schreien ins linke Ohr sich ihm auch verständlich machen konnte –, besonders sah er auf den Bogen und nahm Holz einmal den seinigen aus der Hand und spielte eine Stelle vor.«⁸

Freilich fehlen im Folgenden Bemerkungen über die Qualität seiner Demonstration wie denn auch genauere Angaben über die korrigierte Stelle. Ein anderes Mal werden die Berichte der Zeitzeugen deutlicher. Josef Stanislav Zauper, Direktor eines Gymnasiums in Pilsen, vermerkte 1821 über eine Begegnung mit Beethoven:

»Vor einigen Jahren hatte ich in einem Städtchen in der Nähe von Teplice das unschätzbare Vergnügen, dass ich bei meinem Freund Beethoven Klavier spielen hörte. Ich wusste nicht, was ich mehr bewundern sollte, die schöne Verarbeitung der Hauptidee oder den klarsten Übergang vom lebhaften Forte zum schwächsten Piano. Beethoven versicherte uns, dass er bei aller Schwäche seines Gehörs, die im Jahre 1821 in völlige Taubheit übergang, auch die schwächsten Töne, die er spielt, höre. Ich glaube das, denn Gefühl und Spiel sind bei Beethoven eins. Danach spielte Beethoven Orgel in Anwesenheit von nur einigen Gästen. Die Brille vor den Augen, beobachtete er aufmerksam seine Finger und vergaß bald alles, was ihn umgab. Seine Hände haben sich verschiedenartig gekreuzt; auf den gekoppelten Tastaturen haben wir die klarsten Doppeltriller gehört; das Pedal wurde obligat, und es schien, als ob im Gebäude instrumentale Musik ertönt. Auf einmal brach etwas im Pedal, und nun brummte ununterbrochen ein tiefer Ton in die schöne Harmonie; Beethoven schien jedoch nichts zu bemerken.«⁹

Widersprüchlich ist der Bericht nur auf den ersten Blick: Die feinmotorische Kontrolle des eigenen Spiels, über die der versierte Pianist noch verfügte, bedarf nicht des Gehörs, das den penetranten Ton einer defekten Pedaltraktur ignorieren kann, da er die Aktion des Spielers und die

8 Nach Aufzeichnungen von Otto Jahn, Ms. Staatsbibliothek Berlin; hier zit. nach: Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 463f. (Abkürzungen im originalen Bericht sind hier aufgelöst).

9 Der Bericht von Josef Stanislav Zauper zunächst in einem nur mit dem Sigel M. gezeichneten Artikel *Lud. Beeethoven v Čechách*, in: *Hudební listy* I/11: 11. Mai 1870, S. 88; deutsche Übersetzung bei Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 1108.

Imagination des Ergebnisses nicht unterläuft. Genau dieselbe Differenz zwischen dem offensichtlich eindrucksvollen Impetus des Produzenten und einem deploralen klanglichen Resultat, das den Pianisten überhaupt nicht irritiert, belegen weitere Zeugnisse aus Beethovens letzten Lebensjahren. Franz Hauser, der renommierte Münchner Sänger und Musikdirektor, besucht Beethoven zu Beginn der 1820er Jahre. Die Unterhaltung gelingt nur noch mittels eines Konversationsheftes. Man kommt auf einen neuen Flügel zu sprechen, den der Londoner Klavierfabrikant Thomas Broadwood Beethoven geschenkt hat. Hauser bittet den berühmten Komponisten, ein paar Töne zu spielen:

»Nach einigem Zögern geht Beethoven an das Instrument, nimmt alle fünf Finger der linken Hand zusammen und schlägt auf die Tasten im Baß, denn die Saiten der obern Töne waren bereits abgesprengt, er schlägt mit aller Gewalt und sagt dann zu dem Nebenstehenden: ›Hören Sie, wie schön?‹ Er selbst hörte nichts, als ein Summen, denn sonst hätte ihn das erschrecklich wirre Geklinge neben einander liegender Töne zurückschrecken müssen.«¹⁰

Mag man noch unterstellen, dass Beethoven ein Klangphänomen zeigen wollte, das dem Kollegen zu neuartig war, als dass er es schon hätte einordnen wollen, so bestätigt eine weitere Notiz von Louis Spohr diese verstörenden Wahrnehmungs-Defizite des ehemals so renommierten Pianisten:

»Da Beethoven zu der Zeit, wo ich seine Bekanntschaft machte, bereits aufgehört hatte, sowohl öffentlich wie in Privataufführungen zu spielen, so habe ich nur ein einziges Mal Gelegenheit gefunden, ihn zu hören, als ich zufällig zu der Probe eines neuen Trios (D-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) in Beethovens Wohnung kam. Ein Genuß wars nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig kümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben! Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze

10 Den Bericht von Franz Hauser überliefert Ludwig Nohl, *Der Geist der Tonkunst*, Frankfurt/M. 1861. S. 157; hier zit. nach: Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 427.

Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständnis verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blickte.«¹¹

In der Folge verbindet sich das Narrativ – bei Spohr wie bei Hauser – mit einem Lamento über das traurige Schicksal eines so berühmten Musikers, dem es nicht mehr gelinge, seine klanglichen Vorstellungen adäquat zu vermitteln, und sie führen – auch das ein Topos der Beethoven-Literatur – zu dem Urteil, der schwierige Zugang zu den späten Streichquartetten und Klaviersonaten resultiere aus dem Unvermögen des Verfassers, das akustische Resultat zu imaginieren. Die Unfähigkeit der Rezipienten, die Idee dieser Werke zu fassen, wird dem Komponisten angelastet, der sich nicht mehr mitzuteilen vermöge, da er – be-
dauerlicherweise – den Sinn für das klangliche Ergebnis verloren habe:

»Da er aber von nun an bei immer zunehmender Taubheit gar keine Musik mehr hören konnte, so mußte dieses notwendig lähmend auf seine Phantasie einwirken. Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nun nicht mehr wie früher durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher verwunderlich, daß seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhängender und unverständlicher wurden?«¹²

So eindeutig der Befund, so fragwürdig die Schlussfolgerungen, insbesondere der Versuch, zweifellos ungewöhnliche Passagen der späten Werke Beethovens durch eine Minderleistung seines Hörvermögens entschuldigen zu wollen. Doch schon der Blick auf die ungemein differenzierten Vortragsanweisungen der letzten Klaviersonaten oder die subtile Verwendung des Pedals dort lassen erkennen, dass Beethoven das klangliche Resultat sehr genau bedachte und keineswegs dazu tendierte, das akustische Substrat zu ignorieren. Vor dem Hintergrund zahlreicher Belege, dass Beethoven bis an sein Lebensende aktiv zu musizieren wusste, stellt sich daher die Frage, was er noch zu hören ver-

11 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*, hrsg. von Folker Göthel, Bd. 1, Tutzing 1968, S. 180f.; hier zit. nach: Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 933.

12 Spohr, *Lebenserinnerungen*, S. 180f.; hier zit. nach: Kopitz/Cadenbach (Hrsg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, Bd. 2, S. 933.

mochte. Offenkundig war die Wahrnehmung von Musik nicht – zumindest nicht ausschließlich – ans Gehör gebunden.

Was nicht überrascht. Denn Hören ist ein ungemein komplexer Vorgang, der nicht allein auf die Wahrnehmung von Schallereignissen mit dem Ohr reduziert werden kann. Der Körper hört immer mit. Trittschall und tiefe Frequenzen vermitteln sich auch und gerade über den (Unter-)Leib, und der Druck, den Schallwellen erzeugen, ist auf der Haut zu spüren. Doch auch die Töne, die ins Ohr dringen, sind lediglich physikalische Reize, die im Gehirn strukturiert werden müssen. Dass sich artikulierte Laute zu einer Sprache fügen, ist eine kognitive Leistung, die vornehmlich auf Erfahrung und Wissen basiert. Eine Klangfarbe identifizieren und sie bestimmten Instrumenten zuordnen zu können, ist ebenfalls ein Resultat der Reflexion – ungeachtet ihrer Wirkung, die auch, mitunter sogar primär, körperlich erfahrbar wird. Dass Trompetensignale und Trommelwirbel durch »Mark und Bein« gehen, weiß jeder aus einer Erfahrung, die mit der geläufigen Redewendung lediglich artikuliert wird. Eine musikalische Darbietung zu erleben und als stimmig zu qualifizieren, ist mithin nicht nur eine Frage eines gesunden Ohres.

Auch die wiederholten Nachrichten, dass Beethoven sich von Missetönen nicht irritieren ließ, deuten nicht zwangsläufig auf eine gestörte Wahrnehmung. Zum einen ist die Selektion von akustischen Eindrücken eine Fähigkeit, die nicht nur Orientierung, sondern (Über-)Leben ermöglicht, indem aus einer Fülle von Geräuschen unbewusst diejenigen gefiltert werden, die für eine bestimmte Situation relevant sind. Signale akuter Gefährdung, der eigenen Person oder eines Dritten, sind gegebenenfalls auch in einem lauten Umfeld zu vernehmen. Und Verständigung ist auch bei lärmender Geselligkeit möglich, indem man sich auf die Stimme eines Gegenübers konzentriert – eine selbstverständliche Alltagserfahrung, deren Nutzen erst erkennbar wird, wenn man sich eines Hörgerätes bedienen muss, das alle Geräusche der Umgebung in gleicher Weise verstärkt. Wenn Beethoven sich durch Missetöne eines Instruments nicht stören ließ, so ist hier zunächst nur eine Fähigkeit dokumentiert, sich auf einzelne Klänge so stark zu fokussieren, dass die beiläufige Kakophonie überblendet werden kann. Nicht undenkbar

aber auch, dass Beethoven – wie die Beschreibung des vollgriffigen Anschlags etlicher tiefer Töne zeigt – auf bestimmte Klangeffekte aufmerksam machen wollte, die er selbst für musikalisch verwendbar erachtete, welche seinen Besuchern jedoch zu ungewohnt waren, als dass sie ihre Bedeutung für eine Komposition schon hätten ahnen mögen.

Von hier aus stellt sich die Frage, was Beethoven hören lassen wollte: eine Frage, die an den Anfang des Komponierens zurückführt. Obsolet ist sie, wenn man annimmt, ein Instrument mit seinen klanglichen Möglichkeiten sei vorgegeben, nicht weniger musikalische Formen, die nur einen geringen Gestaltungsspielraum eröffneten. Die Aufgabe, eine Sonate oder eine Fuge zu komponieren, erschöpft sich dann in einer – mehr oder minder souveränen – Beherrschung des Metiers. Ein harmonisches Schema liefert den Rahmen für den Aufbau eines Stückes, das Lehrbuch stellt Topoi zur Wahl, und die Konvention in der Behandlung eines Instruments führt zu Spielfiguren, die ihre Wirkung beim Publikum nicht verfehlen. Der Komponist produziert für einen Markt nach dessen Gesetzen; schon der Titel eines Stückes zeigt dem Kunden an, was er zu erwarten hat. Zumal mit dem Blick auf eine Zielgruppe vornehmlich nicht-professioneller Interpreten achtet der Komponist, der wie sein Verleger am merkantilen Erfolg interessiert ist, darauf, nicht allzu viel Neues anzubieten. Unter geschäftlichen Aspekten generiert Experimentelles noch weniger Umsatz als Epigonales, für das sich immerhin die Konservativen unter den Käufern interessieren könnten.

Nichts deutet darauf hin, dass Beethoven – trotz aller Geschäftstüchtigkeit, die ihm allenthalben attestiert wird – sich letztlich an Vorgaben von Markt und Publikum orientiert hätte. Im Gegenteil. Als Charakteristikum seiner Werke, ja als Paradigmenwechsel seines Komponierens gilt nicht erst in seinen letzten Jahren die radikale Revision aller Konventionen, zumal hinsichtlich von Form und Aufbau. »Nach« Beethoven war es für ambitionierte Komponisten unmöglich, Sonaten und Symphonien nach überkommenen Schemata zu schreiben. Von der Last, die Schritte des »Riesen« hinter sich zu spüren, bis zur Klage, nichts als Epigonen zu sein, bieten die Äußerungen der nachfolgenden Generationen ein breites Spektrum, das jedoch immer wieder auf eine Schlüsselstellung Beethovens verweist – und den von ihm mindestens