

Beethovens Ohr

Die Emanzipation des Klangs vom Hören

Michael Heinemann

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

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 Gehörverlust 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.

Aus der jüngeren Beethoven-Forschung seien mit besonderem Nachdruck die Arbeiten von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus-Martin Kopitz hervorgehoben: Beide, seit Jahren Freunde und Kollegen, haben die hier vorgestellten Überlegungen kritisch-konstruktiv begleitet, und ich weiß nicht, ob ich ihre Sachkompetenz oder die Offenheit des Diskurses mehr schätzen gelernt habe. Zu den weiteren kundigen Vertrauten, die meine zuweilen allzu große Emphase zu mäßigen rieten, zählen Chiara Bertoglio, Katja Smyka, Lydia Weissgerber, Birger Petersen und – wie seit je – Stephan Franke. Viele Beobachtungen an den Notentexten sowie Überlegungen zum kompositorischen Procedere verdanken sich Seminaren mit Violeta Dinescu, Hanspeter Kyburz und Mark Andre, deren Sensibilität für Klänge, ihre Gestaltung und Entwicklung auch und gerade bei der Analyse der Werke Beethovens immer neue und oft überraschende Ergebnisse zeitigte: Erfahrungen, die der Dank in einem Nachwort (der nicht zuletzt auch Johannes Fenner, den versierten Lektor mit einschließt) selbst dann nur unzureichend fasste, käme er auch aus vollstem Herzen.