

Michael Heinemann, ... *dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt*, München: edition text + kritik 2019 und *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München: edition text + kritik 2020

Schlagworte/Keywords: counterpoint; Fuge; fugue; Klang; Kontrapunkt; late style; Ludwig van Beethoven; perception; sound; Spätwerk; Wahrnehmung

Michael Heinemann hat in kurzem Abstand aufeinanderfolgend zwei eher schmale Beethoven-Bücher vorgelegt, die sich als komplementäre Studien zu Beethovens Spätwerk aus unterschiedlichen Blickwinkeln auffassen lassen. Komplementär sind die beiden Bücher in Anlage, Vorgehensweise wie inhaltlichem Fokus: Während Heinemann in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* (2019) eine Problemgeschichte der Fugenkomposition anhand (ungefähr) chronologisch angeordneter Einzelanalysen zu Beethovens Fugensätzen von op. 35 (1802) bis op. 131 (1825/26) nachzeichnet, also Beethovens kompositorische Auseinandersetzung mit diesem historischen bzw. »veralteten Genre« (9–19) vom sogenannten »neuen Weg« bis zu ihrer quantitativen und qualitativen Kulmination im Spätwerk nachverfolgt, ist *Beethovens Ohr* (2020) nach zwölf unterschiedlichen Aspekten wie Wahrnehmen, Körperbewusstsein, Aufschreiben, Verstehen, Überschreiten, Fassen etc. gegliedert, die weniger kontinuierlich aufeinander aufbauen als vielmehr die Grundthese des Buches konzentrisch umkreisen. In der Vorgehensweise entspricht *Beethovens poetischer Kontrapunkt* einer musikanalytischen Studie, welche die über einen längeren Zeitraum entstandenen (8), jedoch eng aneinander anschließenden Einzelanalysen auch auf Quellen und die Beethovenforschung rückbezieht, während *Beethovens Ohr* eher einem musikphilosophischen Essay gleicht, der seine intertextuellen Bezüge nur punktuell offenlegt. Somit steht mit *Beethovens poetischer Kontrapunkt* ein historiographisch-kompositionsgeschichtlich und analytisch orientierter Ansatz einem essayistisch-philosophischen Ansatz in *Beethovens Ohr*

gegenüber; beide Bücher ergänzen und erhellen sich aber wechselseitig in ihrem jeweiligen perspektivischen Zugriff auf Beethovens (Spät-) Werk und in ihren zahlreichen Querverbindungen.

Auch *Beethovens Ohr* enthält exemplarische Analysen einzelner Stellen, ebenfalls schwerpunktmäßig aus dem Spätwerk, die hier mit Notenbeispielen veranschaulicht sind, während *Beethovens poetischer Kontrapunkt* gänzlich auf Notenbeispiele verzichtet, zum einen mit der Begründung, dass die Noten leicht zugänglich seien (8), zum anderen wohl auch aufgrund der meist auf die Gesamtform bzw. das »Werkganze« (111) zielenden Analysen, die weniger einzelne Stellen herausheben.

In inhaltlicher Sicht lassen sich insbesondere zwei Grundüberlegungen als die zentralen Zugänge und Thesen beider Bücher herausdestillieren, die letztlich eng aufeinander bezogen sind und das Verhältnis von Konvention und Innovation, von kompositorischem Handwerk und subjektiver Kreativität in Beethovens Komponieren betreffen – ein Verhältnis, das in der Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk generell besondere Beachtung findet und hier noch einmal unter spezifischen Gesichtspunkten ausgeleuchtet wird.

(1) In *Beethovens poetischer Kontrapunkt* geht es vor allem um die Fragestellung, inwieweit Beethoven in seinen Fugensätzen eine »Problemgeschichte der Fugenkomposition« (21) in eigenständiger Weise und im Sinne einer »Selbstreflektion des Genres« (18) fortschreibt. Im sogenannten »neuen Weg« bzw. in der »ganzen neuen Manier«, die Beethoven in Zusammenhang mit seinen beiden Variationszyklen für

Klavier op. 34 und 35 1802 rezeptionsgeschichtlich wirksam ankündigte,¹ sieht Heinemann einen »Paradigmenwechsel in der Reflektion der kompositorischen Parameter selbst« (32):

Nicht nur wird die Fortschreibung traditioneller Muster der Gestaltung von Kompositionen durchbrochen, sondern die Prinzipien, die sie konstituieren, werden zum Gegenstand eines Diskurses, der mit genuin musikalischen Mitteln geführt wird. Der Prozess, der zur Meta-Musik des Spätwerks führt (deren Tendenz zur Abstraktion durch eine Sinnlichkeit zweiter Stufe wiederum sublimiert werden kann), erscheint hier initiiert – unumkehrbar und abkündigend eine perpetuierende Referenz allen Komponierens. (Ebd.)

Eine solche musikimmanente Selbstreflexion der Gattung Fuge und des mit ihr einhergehenden kompositorischen Handwerks unter den kompositionsgeschichtlichen Bedingungen des 19. Jahrhunderts, die mit einer generellen »Reflektion über Bedingungen und Möglichkeiten des Komponierens« (45) zusammenhängt, bildet neben dem Moment des Poetischen, der »poetischen Idee« (18 f., 85), den roten Faden von Heinemanns Einzelanalysen. Diese zielen in der Gesamtschau auf eine Rekonstruktion einer »Geschichte des poetischen Kontrapunkts von Beethoven« (63) und im Einzelnen einerseits auf die jeweilige Gesamtdramaturgie bzw. Momente der Form- und Zeitgestaltung der untersuchten Fugensätze und -partien sowie andererseits auf ihre jeweilige Funktion im (zyklischen) Werkkontext, an welchen Beethovens individuelle Lösungsstrategien im Umgang mit dem Problem einer innovativen und neuartigen Fugenkonzeption deutlich werden sollen.

(2) *Beethovens Ohr* hingegen geht von der (spekulativen) These aus, dass Beethovens zunehmender Hörverlust nicht nur nicht zu einem Nachlassen seiner kompositorischen Schaffenskraft und Klangsensibilität geführt habe, wie vor allem in der zeitgenössischen Rezeption angesichts des weithin zunächst als unverständlich und unspielbar geltenden Spätwerks kolportiert wurde, sondern ganz im Gegenteil mit einer erhöhten Klangsensibilität einhergehe, mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die »Bedingungen der Möglichkeit der Produktion von Klän-

gen« (44). Auch hier steht mithin die Idee einer musikimmanenten Selbstreflexion im Zentrum, die aber gleichsam noch fundamentaler ist als die am Beispiel der Gattung Fuge aufgezeigte in *Beethovens poetischer Kontrapunkt*. Spricht Heinemann in ähnlicher Diktion wie im vorangegangenen Buch von einem »Nachdenken über die Bedingungen der Möglichkeit einer Komposition« (17), so sind hier zunächst weniger die konkreten kompositionstechnischen und -geschichtlichen Voraussetzungen von Komponieren in bestimmten Gattungen und Formen als die Entstehung(sbedingungen) von Klang und dessen sinnlicher Wahrnehmung gemeint:

Nur folgerichtig war es dann aber, wenn Beethoven auch den Klang selbst, seine Entstehung und seine Implikationen, zum Gegenstand des Nachdenkens machte: eine Dimension, die den Zeitgenossen sich nicht erschloss, weil sie nicht gewohnt waren, die Voraussetzungen des Musizierens schlechthin als Größe zu betrachten, über die ein Komponist nun verfügen wollte. (Ebd.)

Der reizvolle Gedanke einer durch den Hörverlust mitbedingten erhöhten Sensibilität für Fragen der Klanggestaltung und -wahrnehmung, des schwindenden Hörvermögens als »Katalysator einer Differenzierung von Tonvorstellungen« (49, 55), bleibt aus hörphysiologischer Sicht sicherlich ein Stück weit spekulativ, zumal das tatsächliche Ausmaß von Beethovens Gehörleiden und dessen Auswirkungen auf seine auditive Musikwahrnehmung heutzutage nicht mehr eindeutig rekonstruiert werden können. Er gewinnt aber zumindest als heuristisches Modell an Plausibilität durch das an Beethovens Spätwerken evident werdende höchstdifferenzierte und zukunftsweisende Ausloten wie Überschreiten klang-sinnlicher und spieltechnischer Möglichkeiten und Grenzen (siehe Kap. »Überschreiten«). Dieses Überschreiten von Grenzen des bis dahin Bekannten sowie die Befreiung von Konventionen – ebenfalls bekannte Rezeptionstopoi in der Beethovenliteratur – werden hier aber nicht als eine kompositorische Vernachlässigung des Klangs und seiner Wirkung zugunsten abstrakter satztechnischer Strukturen oder eines geistigen Gehalts gedeutet, wie der etwas missverständliche Untertitel »Die Emanzipation des Klangs vom Hören« auch suggerieren könnte, sondern vielmehr konsequent von klanglichen und performativen bzw. körperlichen Aspekten

1 Vgl. Dahlhaus 2013, 207–222 und Janz 2012, 421–428.

des Spätwerks her gedacht. Heinemann stellt somit dem in der Beethovenforschung auch heutzutage durchaus immer noch verbreiteten Topos einer zunehmenden Entsinnlichung und Vergeistigung im Spätwerk gewissermaßen eine ›Antithese‹ entgegen (die sich gleichwohl dialektisch aufeinander beziehen lassen).² *Beethovens Ohr* liest sich daher auch als ein Plädoyer für eine stärker klangorientierte Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk, welche die klanglichen Härten, Extreme und Subtilitäten nicht bloß als einen – die Zeitgenossen noch verstörenden – ›Nebeneffekt‹ einer radikal durchgeistigten Kompositionsweise betrachtet, sondern in ihrer Eigensinnlichkeit und -sinnigkeit ernst nimmt.³

Die in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* entfaltete Problemgeschichte einer innovativen Fugenkonzepktion und eines ›poetischen Kontrapunkts‹ Beethovens setzt dessen eigenständige Fugenkonzepktionen ab 1802 in ein Verhältnis zu seinem Kontrapunktunterricht bei Johann Georg Albrechtsberger (Kap. 2)⁴ und erörtert kompositionsgeschichtliche Einflüsse insbesondere durch Bach, Haydn (Kap. 5) und Händel (Kap. 13). Vor allem die Art und Weise von Beethovens Bach-Rezeption spielt hierbei eine wichtige Rolle: Heinemann geht es weniger um historisierende satztechnische oder stilistische Übernahmen im Einzelnen, die häufig Gegenstand in der Auseinandersetzung mit Beethovens Bach-Rezeption sind,⁵ sondern um eine kompositorische Aneignung bzw. Adaption von Formmodellen und Werkkonzepten (41 f., 52). Mit Blick auf die Diskussion einer eigenständigen Fugenkonzepktion im Kontext der klassischen Sonatenform, insbesondere in Streichquartetten (Finale aus op. 59/3; Kap. 4), wäre hier noch

ergänzend eine eingehendere Bezugnahme auf eine genuin ›Wiener Fugentradition‹ vor allem Haydns und Mozarts denkbar gewesen, welche etwa in den finalen Streichquartettsätzen von KV 387 oder op. 50/4 eigene Lösungswege für eine Kombination der beiden Formmodelle vorstellen.⁶ Aber auch die kompositorische Auseinandersetzung Beethovens mit den Zeitgenossen Anton Reicha und Goachino Rossini (Kap. 14 zum Finale der 9. Sinfonie) wird thematisiert: Heinemann liest Beethovens op. 35 als eine »subtile kompositorische Kritik« (37) an Reichas neuartiger Fugenkonzepktion in dessen *Trente six Fugues [...] composées d'après un nouveau système* und bezieht im weiteren Verlauf Beethovens Fugenkonzepktion auf die etwa in der harmonischen Disposition radikalere Reichas, auch mit Blick auf dessen Verfahren einer nach Zäsuren gegliederten »phrasierten Fuge« (38, 51 f., 86 f., 91, 101).⁷ Beethoven bricht nach Heinemanns Auffassung weniger offen als Reicha mit den historischen Konventionen der Fugenkonzepktion, sondern verfährt vielmehr nach dem Prinzip einer immanenten Kritik (87), was Heinemann an der Fugenpartie im Finale von op. 101 demonstriert (Kap. 8). Als Beethovens »originäre[n] Beitrag zur Frage [...], wie sich das fugierte Genre zukunftsfähig machen ließe« (91), betrachtet Heinemann insbesondere das Fugenfinale der ›Hammerklavier‹-Sonate op. 106 (1817/18), die *Fuga a tre voci, con alcune licenze*, deren im Titel angesprochene satztechnische ›Lizenzen‹ noch auf die handwerkliche Tradition der Fugenlehren Marpurgs, Kirnbergers und vor allem Albrechtsbergers verweisen (Kap. 9).⁸

Einen besonderen Fokus legt Heinemann auf die »poetische Idee« oder das »poetische Moment« (93): Heinemann beruft sich hier auf eine bei Wilhelm von Lenz (nach Karl Holz?) überlieferte Äußerung Beethovens, nach der »in die alt hergebrachte Form [der Fuge] ein anderes, ein

2 Siehe etwa Carl Dahlhaus' einflussreiche Überlegungen zur Abstraktion im Spätwerk, ders. 2013, 268–275.

3 Vgl. Urbanek 2013, 122; siehe auch ders. 2010, 42–57.

4 Dieser fand wohl zwischen Januar 1794 und ca. März 1795 statt, vgl. Ronge 2011, 65.

5 Zur Bach-Rezeption Beethovens siehe vor allem Zenck 1986.

6 Vgl. Ehrenbaum 2013, 91–101.

7 Zum Verhältnis Beethovens und Reichas in Bezug auf Beethovens op. 34 und 35 siehe auch Janz 2014, 284–290.

8 Zur Kenntnis Beethovens der entsprechenden Lehrwerke vgl. Ehrenbaum 2013, 67 f.; das satztechnische Prinzip der Lizenz spielte in Albrechtsbergers Kontrapunktunterricht eine zentrale Rolle, vgl. ebd., 102–108.

wirklich poetisches Element kommen« müsse (17 f.).⁹ Methodisch ist es zwar etwas fragwürdig, auf eine eher unsichere Quelle ein wesentliches Konzept des Buches aufzubauen, dieses hat aber auch jenseits einer mutmaßlichen expliziten kompositorischen Intention Beethovens Relevanz und Erkenntniswert für die Analysen. Diese zielen nach einer meist eher deskriptiven Überblicksdarstellung der Fugensätze vor allem auf ihre (formale) Gesamtdramaturgie und Zeitgestaltung sowie ihre jeweilige Funktion im Werkkontext. Heinemann strebt eine »Formenlehre zweiter Ordnung« an, um zu zeigen, dass »die Konventionen dieses Genres selbst zum Mittel gerieten, eine ›zugrunde liegende Idee‹ zu verfolgen« (79),¹⁰ also im Sinne der Grundthese einer musikimmanenten Selbstreflexion der Gattung Fuge.¹¹ Vor allem an den späten Werken hebt er eine individuelle Prozessualität und Zeitgestaltung hervor, wie sie sich etwa an einer »Simultaneität unterschiedlicher Zeitebenen« und einer »Aufhebung von Prozessualität« (112) in der Fuge aus op. 110 zeigen. Diese interessanten Beobachtungen zur Zeitgestaltung ließen sich sinnvoll mit Adornos Überlegungen zum »intensiven« und »extensiven Zeittypus« bei Beethoven verknüpfen.¹²

Heinemanns Haltung gegenüber hermeneutisch-narratologischen Ansätzen wird nicht immer ganz ersichtlich, denn einerseits übt er Kritik an einer aus seiner Sicht zu programmatisch orientierten Hermeneutik bzw. Toposforschung

(65–67), andererseits nimmt er positiv Bezug auf Robert S. Hattens Beethoven-Analysen, die von hermeneutisch-narratologischen Konzepten sowie der *Topic Theory* ausgehen (109, 167, 176).¹³ Das nach Heinemanns Auffassung eng aufeinander bezogene Verhältnis von Kontrapunkt bzw. Satztechnik und poetischem Moment erweist sich jeweils im Detail und im Nachvollzug der einzelnen Analysen, bleibt aus Sicht der Rezensentin dann aber letztlich und vor allem im Rückblick der Lektüre doch schwer greifbar. Dies lässt sich aber weniger dem Autor allein anlasten, sondern ist eine grundsätzliche Herausforderung von musikalischer Analyse, welche explizit auf einen die material-formale Erscheinung transzendierenden, poetischen Gehalt zielt (19, 79, 106), und diesen zugleich an Material und Form bzw. hier an Kontrapunkt und der selbstreflexiven Auseinandersetzung mit einem historischen Genre festzumachen sucht.

Wie oben bereits angesprochen, greift *Beethovens Ohr* deutlich weiter aus als das analytisch orientierte Vorgängerbuch: Beethovens Gehörverlust und Spätwerk dienen hier gewissermaßen als Ausgangspunkte einer philosophischen Reflexion über Musikwahrnehmung und Komponieren generell.

Die zwölf Kapitel enthalten zu ihren Überschriften jeweils assoziativ erläuternde Untertitel und werden meist thesenhaft eröffnet, z. B. im vierten Abschnitt zum Aspekt »Aufschreiben. etwas schriftlich festhalten, notieren, vermerken«: »Wann komponieren beginnt, ist nicht leicht zu fassen. Am Anfang steht ein Einfall.« (32) Diese aphoristische Verdichtung der Sprache, die einerseits die Neugier des/der Leser*in dafür weckt, was nun als nähere Erörterung folgen mag, kippt andererseits aber manchmal auch in etwas phrasenhaft wirkende Sinnsprüche um, wenn es etwa heißt: »Wer nichts mehr hört, spürt umso stärker das Ich« (18) oder »Die Grenzen des Hörens sind nicht die Grenzen der Musik.« (111) Abgesehen von den dafür zu detaillierten, aber meist kurzen Beispielanalysen öffnet sich das Buch auch gegenüber einer über das Fachpublikum hinausgehenden breiteren

9 Lenz 1860, 219; auch Hinrichsen (2013, 381–390), ein wichtiger Bezugspunkt für Heinemann, zitiert das »poetische Element« in seiner Analyse des Finalsatzes von op. 110.

10 Es wird hier nicht ganz deutlich, ob das »poetische Element« mit dem ebenfalls nicht zweifelsfrei authentischen Ausdruck Beethovens einer »zugrunde liegenden Idee« übereinstimmt, vgl. Dahlhaus 2013, 183–191.

11 Zur musikalischen Selbstreflexion allgemein, ebenfalls mit Rekurs auf die Frühromantik, und in Bezug auf Beethovens Klaviervariationen im Besonderen siehe ausführlich Janz 2014, 215–276 und 277–341.

12 Vgl. Adorno 2004, 134–146. Insbesondere Richard Klein sowie Nikolaus Urbanek und jüngst Gabriele Geml haben sich mit diesen Zeitkonzepten bei Adorno auseinandergesetzt, vgl. (exemplarisch) Klein 1998, Urbanek 2010, 164–216 und Geml 2020, 243–341, bes. 255–269.

13 Hatten 1994.

Leserschaft, für die Beethovens Komponieren von kanonischen Werken wie der 9. Sinfonie trotz fortgeschrittenem Hörverlust möglicherweise ein noch größeres Faszinosum darstellt, als für professionelle Musiker*innen und Musikforscher*innen, für die ein Rekurrenzen auf die innere Klangvorstellung zumindest tendenziell leichter nachvollziehbar ist. Auch die Verquickung von Biographik, kompositorischer Intention und Werkanalyse (8) kommt einem interessierten Laienpublikum entgegen. Dieser etwas freiere, »populärwissenschaftliche« Zugriff äußert sich neben der aphoristischen und essayistischen Stilistik vor allem auch in dem weitgehenden Fehlen von Literaturnachweisen: Bis auf die zitierten und zusammengestellten Quellen, die verschiedene Aspekte des Gehörverlusts dokumentieren (vor allem in den Kapiteln »Wahrnehmen« und »Taub«), verzichtet Heinemann über weite Strecken auf explizite Literaturbezüge. Das hat den Vorteil, dass sich das Buch nicht in fachwissenschaftlichen Spezialdiskursen und Exkursen verzettelt und dadurch »wie aus einem Guss« wirkt (und entsprechend flüssig lesbar ist), aber auch den Nachteil, dass teilweise intertextuelle Bezüge und Subtexte vorausgesetzt werden. Der auffällige und häufig verwendete Ausdruck »Choralgeschicklichkeit« (58) etwa wird nur in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* konkret als Kirnberger-Zitat ausgewiesen (14), auf Roland Barthes wird zwar punktuell verwiesen, aber auch nicht in Zusammenhang mit dem wiederkehrenden Begriff der »Rauheit des Klangs« oder des »rauen Klangs« (77, 96, 118), der offenbar auf Barthes' Begriffsprägung »le grain de la voix« (Rauheit oder Körnung der Stimme) Bezug nimmt,¹⁴ und vor allem Adornos Beethoven-Deutung dient mehrfach als implizite (Negativ-)Folie (z. B. 59, 65, 77), was in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* noch transparent gemacht wurde. Auch spielt eine differenzierte Auseinandersetzung mit einschlägiger Literatur eine eher untergeordnete Rolle, was sich etwa am Kapitel zum Aspekt »Aufschreiben« exemplarisch zeigt: Hier wäre nicht nur Adornos in seinen Fragmenten zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* entwickelte Notationstheorie gerade zum Aspekt des Gestischen bzw. Mimetischen der musikalischen Notation ein naheliegender Bezugspunkt gewe-

14 Barthes 2015.

sen, sondern auch jüngere Literatur zu schriftbildlichen oder gestischen Eigenschaften der musikalischen Notation,¹⁵ etwa mit Blick auf die von Heinemann thematisierten Skizzen Beethovens.

Jenseits dieser stilistischen Eigenheiten eröffnet und bestärkt das zentrale Anliegen des Buches alternative Perspektiven auf Beethovens (Spät-)Werk. So macht Heinemann immer wieder auf die körperliche Dimension von musikalischem Hören sowie Komponieren aufmerksam: Musikalisches Hören ist demnach mehr als auditive Wahrnehmung und deren kognitive Verarbeitung, sondern grundlegend mit körperlichen, performativen Aspekten des Musizierens verknüpft; entsprechend geht Heinemann von einer »Vielfalt des sinnlichen Zugangs zu Musik [aus], der sich nicht auf das Ohr beschränkt« (8). Dieser auch körperlich gefasste Begriff des musikalischen Hörens (siehe hierzu besonders die Kapitel »Fassen« und »Tasten«) ermöglicht es, Beethovens kompositorische Praxis insbesondere im Spätwerk von einem körperlich-performativen Gesichtspunkt her und unabhängig von seinen tatsächlichen auditiven Fähigkeiten zu denken:

Resultat einer Aktion des Spielers, bleibt der Konnex von Körper und Klang selbst dann erhalten, wenn der Komponist ertaubt ist. Denn der motorische Impetus, das Handeln am Instrument, bedarf der auditiven Kontrolle nicht [...]. (70)

Beethovens Vermögen, trotz Hörverlust weiter zu komponieren, ließe sich dann nicht nur über eine verinnerlichte Klangvorstellung auditiver Sinneseindrücke erklären, sondern auch über seine taktilen, haptischen, performativen Erfahrungen am Instrument, insbesondere am Klavier, die er auch in Zeiten fortgeschrittenen Hörverlusts, teilweise mit experimentellen Hilfsmitteln wie einem schallverstärkenden Kuppelaufsatz auf seinem Broadwood-Flügel, noch fortsetzte.¹⁶ In überzeugender Weise macht Heinemann von dieser Perspektive ausgehend plausibel, dass

15 Vgl. Adorno 2005, 88 f., 122–127, 221–247 und Nanni 2013.

16 Siehe hierzu das Forschungsprojekt »inside the hearing machine« am Orpheus Institute mit einer Aufnahme der letzten drei Klaviersonaten durch Tom Beghin auf dem rekonstruierten Broadwood-Flügel Beethovens, <https://www.insidethehearingmachine.com> (4.12.2020).

sich Beethovens hochdifferenzierte Notationspraxis im Spätwerk hinsichtlich Dynamik, Artikulation und Pedalisierung direkt auf seinen Hörverlust beziehen lässt.¹⁷ Vor allem aber werden so manche spezifische personalstilistische Charakteristika des Spätwerks, nicht zuletzt der Klavierwerke, verständlich(er), wenn sie von der körperlichen Spielerfahrung aus expliziert werden, wie hier in Bezug auf die Schlusspartie der Klavierbagatelle op. 119/7:

Komponiert wird hier nicht mehr mit Motiven und Themen, sondern eine Bewegung des Körpers. Keine Melodien erklingen, keine Harmonik organisiert formale Verläufe. Vielmehr thematisiert sich der Pianist selbst, in einer Szene als Handelnder am Instrument. Die Darstellung seines Agierens wird zum Gegenstand des Stückes [...]. (77)

Dieses selbstreflexive und »explorative« (8, 79, 82 f.) Auskomponieren körperlicher Dimensionen des Musizierens äußert sich etwa im teilweise extremen und kontrastreichen Umgang mit Registern (21–28, 45 f.) oder in der subtilen Inszenierung von Klangnuancen und -veränderungen, welche fast stärker spür- als hörbar sind (79–82, 87 f.) sowie in spezifischen (pianistischen) Bewegungstypen (43, 69–78).

Mit dieser klang- und körperorientierten Perspektive spricht Heinemann auch eine Vielfalt unterschiedlicher Hörmodi an:

Hören meint nicht nur wahrnehmen und verstehen, sondern weit mehr noch empfinden und spüren, berührt und ergriffen werden. (8)

Das Versenken ins Detail, der mikroskopische Blick auf die Gestaltung von Einzelheiten, wechselt mit dem Beobachten von Vorgängen, dem Herstellen von Bezügen und dem Nachvollziehen von Konstruktionen. Hören differenziert sich in Vernehmen und Lauschen. Und nur scheinbar eignet dem einen Modus größere Aktivität als dem anderen. (110)

Eine Bezugnahme auf die aktuellen Diskussionen um strukturelles Hören, Präsenzhören, performatives, aktives oder passives Hören und verwandte Konzepte zum musikbezogenen

17 »Eine bis dahin selbstverständliche musikalische Praxis nun übergenau regulieren zu wollen, resultiert aus der schwindenden Fähigkeit, Phrasierungen auditiv noch kontrollieren zu können.« (73)

ästhetischen Erfahren und Verstehen hätte diese anregenden, aber etwas vagen Überlegungen an manchen Stellen noch bereichern und vertiefen können.¹⁸

Diskutiert Heinemann das Verhältnis von Konvention und Innovation, von Handwerk(lehre) und Subjektivität in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* vorrangig anhand einer konkreten Gattung, so verhandelt er dies hier auf einer grundlegenden Ebene des Komponierens:

Als Charakteristikum seiner Werke, ja als Paradigmenwechsel seines Komponierens gilt nicht erst in seinen letzten Jahren die radikale Revision aller Konventionen, zumal hinsichtlich Form und Aufbau. (16)

Eine solche angenommene Fundamentalkritik an Konventionen durch Beethoven im Sinne des Befreiungstopos marginalisiert aber meines Erachtens die wichtige konstruktive Rolle und Funktion handwerklicher Konventionen gerade auch in Beethovens Spätwerk, nicht nur, aber auch im Adorno'schen Sinne von »stehengelassenen Konventionen« bzw. »Konventionstrümmern«.¹⁹ Auch der anscheinend etwas pejorativ gemeinte Begriff »Metier« (16) reduziert das Handwerkliche vorrangig auf eine Negativfolie, von der sich Beethoven weitgehend emanzipiert habe. Die schlüssige These einer musikimmanenten Selbstreflexion setzt aber aus meiner Sicht einen stärkeren und nicht bloß negativen Bezug auf Konventionen voraus, sei es in Hinblick auf überlieferte Gattungen und Formen, aber auch auf der Ebene der Satztechnik bzw. Harmonik.

Heinemanns Analysebeispiele sind besonders in klanglicher Hinsicht erkenntnisbringend und zeigen präzise auf bemerkenswerte Stellen in Beethovens (Spät-)Werken, die Heinemanns These von einer kompositorischen Reflexion der Klangentstehung und -wahrnehmung untermauern und veranschaulichen. Bereits an Werken der sogenannten »mittleren Schaffensperiode« wie der »Waldstein«-Sonate op. 53 (1803/04) und den »Rasumowsky«-Quartetten op. 59 (1806) weist Heinemann besondere klangliche Phänomene auf, die er mit der Verschlechterung von Beethovens Hörvermögen korreliert (45). Hei-

18 Vgl. exemplarisch Utz 2014 und Vogel 2007 sowie jüngst Maus 2020.

19 Adorno 2004, 180–184.

nemann macht somit auch stilistische Kontinuitäten zwischen mittleren und späten Werken Beethovens deutlich, was einer allzu trennscharfen Abgrenzung des ›Spätstils‹ vorbeugt.

Manche der Analysen sind aber auch etwas flüchtig, was die harmonische Analyse und die abgedruckten Notenbeispiele anbetrifft zuweilen sogar fehlerhaft (Notenbsp. 5, T. 27 und Notenbsp. 30, T. 45). Besonders ins Gewicht fällt dies im Kapitel »Befreien« bei der Analyse der *Cavatina* aus dem späten Streichquartett B-Dur op. 130 (1825): Heinemann macht hier auf den kontrastierenden Mittelteil aufmerksam (T. 40–48/49), der sich von den in Es-Dur stehenden Rahmenteilern deutlich abhebt und der trotz seiner Kürze laut Heinemann »dramaturgisch und funktional das Gravitätszentrum des Satzes« bildet (97),

ist doch die veränderte Faktur, verbunden mit einer Modulation und wohl auch der Spielweise der Ersten Violine, bemerkenswert: eine Ausnahmesituation in ces-Moll, einer Tonart mit zehn Vorzeichen, jenseits des Spektrums der üblicherweise genutzten Tonarten des Quintenzirkels. (Ebd.)

Die auffallende Veränderung von Faktur, Stimmung und Timbre (ebd.) macht Heinemann einerseits an klanglichen Charakteristika wie dem triolischen Tremolo der tieferen Streicher und der solistischen, fast rezitativisch wirkenden Melodie der ersten Violine fest, die mit der Vortragsanweisung »beklemmt« und einer auch für Beethoven höchst ungewöhnlichen, den melodischen Fluss unterbrechenden Artikulation einhergeht,²⁰ andererseits an der »entlegenen Tonart« (97 f.). Jedoch moduliert der Mittelteil über die mollentlehnte Tonart der erniedrigten VI. Stufe Ces-Dur (T. 41/42–44) nach as-Moll (T. 45 ff.), also der Mollsubdominante bzw. Tonart der iv. Stufe, die in Takt 47/48 und 48/49 mit einem wiederholten ›phrygischen Halbschluss‹ bestätigt wird. Beethoven bewegt sich hier also im für die Spätklassik durchaus üblichen erweiterten Verwandtschaftsspektrum der Ausgangstonart Es-Dur, das die Varianttonart es-Moll und deren leitereigenen verwandte Tonarten miteinbezieht.²¹ Harmonisch bemerkenswert sind jeweils die Schnittstellen zwischen Rah-

menteilern und Mittelteil: Der in Takt 41.1 durch den Durchgangston *Des* im Violoncello eintretende Sekundklang in tiefer, gespaltener Lage (*Des-es-es*¹) weckt bereits die Erwartungshaltung einer möglichen Ausweichung nach As-Dur/as-Moll; anstelle der fehlenden übermäßigen Quarte *g* als harmonisch charakteristischem Intervall zum Bass erklingt aber nun auf dem zweiten Schlag überraschend das *ges*¹ in der ersten Violine, das den Übergang zum terzverwandten Ces-Dur initiiert. Am Ende des Mittelteils dient die zum zweiten Mal über einen ›phrygischen Halbschluss‹ erreichte V. Stufe von as-Moll (T. 49.1) schließlich phrasenüberlappend als I. Stufe von Es-Dur (im harmonischen Sinne eines ›bifocal close‹)²² und Beginn der variierten Reprise. Heinemanns hermeneutische Deutung dieser Passage als eine Art Gegenwelt und einen Akt der Befreiung von Konventionen wird deswegen nicht ›falsch‹:

auch ohne den Bezug auf Lebens- und Schaffensbedingungen Beethovens verweist allein die Wahl der Mittel auf den Versuch, gewohnte Wege zu verlassen und eine veränderte Perspektive einzunehmen. Der Ausblick als Befreiung, gleichermaßen eine Vision wie eine Innenschau. Dem gegenüber wirkt die Reprise wie eine Rückkehr zur Verbindlichkeit, als Verpflichtung zu einer Konvention, die nur für einen Augenblick zu suspendieren war. (99)

Aber zumindest in harmonischer Hinsicht ist sie unpräzise und pauschalisierend, insofern sich die ›Suspension der Konvention‹ hier viel subtiler ereignet als bloß in der Wahl einer vermeintlich entlegenen Tonart: Vielmehr ist trotz der deutlichen Kontrastwirkung hinsichtlich Faktur, Timbre und Ausdruckscharakter der harmonische Übergang zugleich erstaunlich kontinuierlich gestaltet und spielt mit feinen Nuancen und Ambivalenzen von Hörerwartungen gerade vor dem Hintergrund melodisch-harmonischer, also handwerklicher Konventionen der Zeit.

Rezensionen sind immer ein Balanceakt, der Vielschichtigkeit und den Intentionen eines Buches gerecht zu werden, vor allem bei einer Doppelrezension konnten natürlich nicht alle Inhalte angemessen berücksichtigt werden. Trotzdem bot sich eine solche ›Doppelkritik‹ hier an, da sich beide Bücher eng aufeinander beziehen und gerade auch in ihren jeweiligen

20 Siehe hierzu die Bemerkungen der Henle-Ausgabe Beethoven 2007, 80.

21 Vgl. Holtmeier 2008.

22 Vgl. Winter 1989.

›blinden Flecken‹ komplementär ergänzen: So berücksichtigt *Beethovens poetischer Kontrapunkt* stärker kompositionsgeschichtliche Hintergründe und satztechnische Details anhand von Beethovens Auseinandersetzung mit der Gattung Fuge, während *Beethovens Ohr* eine philosophische und aktualisierende Kontextualisierung bietet. Gerade aber in diesem doppelten

Zugriff eröffnen beide Bücher alternative Denk- und Hörweisen von Beethovens Musik – nicht nur, aber insbesondere auch des Spätwerks –, die zu weiterführenden Auseinandersetzungen in der Beethovenforschung einladen.

Cosima Linke

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2004), *Beethoven. Philosophie der Musik* (= Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2005), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (= Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 2), hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2015), »Die Rauheit der Stimme«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 269–278.
- Beethoven, Ludwig van (2007), *Streichquartett B-Dur op. 130. Große Fuge op. 133*, hg. von Rainer Cadenbach, Studien-Edition, München: Henle.
- Dahlhaus, Carl (2013), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* [1987], Laaber: Laaber.
- Ehrenbaum, Dominique (2013), *Con alcune licenze. Die Instrumentalfuge im Spätwerk Ludwig van Beethovens*, Bonn: Beethoven-Haus.
- Geml, Gabriele (2020), *Adornos Kritische Theorie der Zeit*, Berlin: Metzler.
- Hatten, Robert S. (1994), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2013), *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel: Bärenreiter.
- Holtmeier, Ludwig (2008), »Tonart und Tonalität«, in: *Das Beethoven-Lexikon* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 6), hg. von Heinz von Loesch, Laaber: Laaber, 777–780.
- Janz, Tobias (2012), »Selbstreflexion einer Gattung: Die Variationen ab 1802«, in: *Beethovens Klavierwerke* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 2), hg. von Hartmuth Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber: Laaber, 421–481.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- Klein, Richard (1998), »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«, in: *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 180–209.
- Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 5: *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben*, Tl. 4: *III. Periode op. 101 bis op. 138*, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Maus, Fred Everett (2020), »Defensive Discourse in Writing about Music«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/1, 65–80. <https://doi.org/10.31751/1035> (4.12.2020)
- Nanni, Matteo (2013), »Das Bildliche der Musik: Gedanken zum ›iconic turn‹«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 402–428.
- Ronge, Julia (2011), *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn: Beethoven-Haus.
- Urbanek, Nikolaus (2010), *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ›Philosophie der Musik‹ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript.

- Urbanek, Nikolaus (2013), »Spur des Klangs. Posthermeneutische Überlegungen zum Eigensinn der Musik (nicht nur) in der Wiener Schule«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 113–136.
- Utz, Christian (2014): »Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse«, *Acta Musicologica* 86/1, 101–123.
- Vogel, Matthias (2007), »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von Alexander Becker und dems., Berlin: Suhrkamp, 314–368.
- Winter, Robert S. (1989), »The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style«, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 275–337.
- Zenck, Martin (1986), *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichte der ›Klassik‹*, Stuttgart: Steiner.

© 2020 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)

Linke, Cosima (2020), »Michael Heinemann, ... *dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt*, München: edition text + kritik 2019 und *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München: edition text + kritik 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 245–253. <https://doi.org/10.31751/1054>

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 19/09/2020

angenommen / accepted: 19/09/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2020