

Bernhard Richter / Wolfgang Holzgreve /  
Claudia Spahn (Hg.)

# Ludwig van Beethoven: der Gehörte und der Gehörlose

Eine medizinisch-  
musikalisch-historische Zeitreise



**HERDER**

Bernhard Richter / Wolfgang Holzgreve /  
Claudia Spahn (Hg.)

Ludwig van Beethoven:  
der Gehörte und der Gehörlose



Bernhard Richter /  
Wolfgang Holzgreve /  
Claudia Spahn (Hg.)

# Ludwig van Beethoven: der Gehörte und der Gehörlose

Eine medizinisch-  
musikalisch-historische  
Zeitreise

HERDER 

FREIBURG · BASEL · WIEN



MIX  
Papier aus verantwortungsvollen Quellen  
FSC® C083411

Originalausgabe  
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2020  
Alle Rechte vorbehalten  
[www.herder.de](http://www.herder.de)

Umschlagmotiv: Universitätsklinikum Bonn  
Satz: SatzWeise, Bad Wünnenberg  
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-451-38870-5

# Inhalt

*Nike Wagner* · Grußwort \_\_\_\_\_ 9

## Kapitel 1

*Bernhard Richter / Claudia Spahn / Wolfgang Holzgreve* ·  
Einführung und Überblick \_\_\_\_\_ 11

## Beethoven – aus musikermedizinischer Perspektive

### Kapitel 2

*Bernhard Richter und Claudia Spahn* · Beethoven et al.:  
medizinhistorische Aspekte \_\_\_\_\_ 27

### Kapitel 3

*Norbert Flörken (zusammen mit Felix Julius Wegeler und  
Malte Boecker)* · Beethovens Freundschaft zu dem Bonner  
Arzt Prof. Wegeler \_\_\_\_\_ 50

### Kapitel 4

*Claudia Spahn* · Beethovens Schwerhörigkeit: Psychosoziale  
Aspekte und Resilienz \_\_\_\_\_ 68

### Kapitel 5

*Christian Strassburg* · Beethoven: Auswirkungen der  
internistischen Erkrankungen auf seine Kompositionen \_\_\_\_\_ 80

## Beethoven – Fokus Hören

Kapitel 6		
<i>Tobias Moser</i> · Wie funktioniert Hören? _____		101
Kapitel 7		
<i>Götz Schade</i> · Beethoven: Könnten wir heute herausfinden, warum er erlaubte? Diagnostik der Schwerhörigkeit _____		110
Kapitel 8		
<i>Werner Köttgen</i> · Historie der Hörhilfen: Vom Hörrohr zur volligitalen Multikanaltechnik _____		120
Kapitel 9		
<i>Friedrich Bootz</i> · Beethovens Taubheit: Könnte man ihm heute helfen? Therapeutische Möglichkeiten seiner Schwerhörigkeit _____		139

## Beethoven – politisch und kosmopolitisch

Kapitel 10		
<i>Eleonore Büning</i> · Beethoven und die Politik _____		155
Kapitel 11		
<i>Gregor Herzfeld</i> · „The best product that we can boast of“ – Beethoven in den USA _____		169
Kapitel 12		
<i>Michael Custodis</i> · Ode für Elise im Mondschein. Pop meets Beethoven _____		180

Beethoven –  
seine Vokalkompositionen aus Sicht der  
Gesangswissenschaft und der Sangermedizin

Kapitel 13

*Thomas Seedorf und Dirk Murbe* · Vokale Kammermusik  
und Hor- und Sprachkompetenz Ludwig van Beethovens –  
musikwissenschaftliche und musikermedizinische Aspekte \_\_\_\_ 193

Kapitel 14

*Matthias Echternach* · Beethoven: bergang vom lyrischen  
zum dramatischen Gesang \_\_\_\_\_ 210

Kapitel 15

*Ren Jacobs* · ber die Behandlung der menschlichen  
Stimme bei Beethoven am Beispiel seiner Vokalwerke *Leonore*  
und *Missa solennis* \_\_\_\_\_ 221

Zu den Autorinnen und Autoren \_\_\_\_\_ 230





## Grüßwort

Bonn ist nicht nur die Geburtsstadt Beethovens. Beethoven hat hier die ersten beiden Jahrzehnte seines Lebens verbracht, wurde hier zum professionellen Musiker und sog hier die aufklärerischen Impulse und Ideen auf, die auch sein späteres Schaffen bestimmten.

Insofern ist es folgerichtig, dass Bonn sich anschickt, Beethoven anlässlich seines 250. Geburtstags mit einer Art „Kulturhauptstadtjahr“ zu feiern. In diesem besonderen Jahr wurden Gelegenheiten in Hülle und Fülle geschaffen, um sich mit dem „Großmogul“ – wie Haydn ihn nannte – zu befassen. Mehr noch in seiner Musik, aber auch in seinem Leben gibt es weiterhin viel zu entdecken. Insofern stellt ein Symposium, das sich dem Phänomen Beethoven von einem musikermedizinischen Blickwinkel her nähert, eine zusätzliche und notwendige Bereicherung des Jubiläumsjahres dar.

Mit Beginn meiner Intendanz der Beethovenfestes Bonn im Jahr 2014 hatte ich es mir zur Aufgabe gemacht, immer auch Neues, Besonderes und Interdisziplinäres zu bringen. Nicht nur die Werke des klassischen Repertoires, sondern auch Querverweise in Geschichte und Gegenwart. Beispielsweise hatten wir 2019, im Jubiläumsjahr der Mondlandung, ein Festival-Motto, das neben den romantischen Aspekten auch Bezüge zur naturwissenschaftlich-technischen Seite erlaubte: „Mondschein“.

Es ist ja nicht nur Beethovens Musik, die im kulturellen Bewusstsein verankert ist, sondern auch Beethovens tragisches Schicksal. Um sein dreißigstes Lebensjahr herum begann der Musiker allmählich zu ertauben. In einer Umfrage bei über zweitausend Erwachsenen in Deutschland, durchgeführt im Dezember 2019 vom Meinungsforschungsinstitut YouGov, war Beethovens Taubheit immerhin fast zwei Dritteln der Befragten bekannt. Dementsprechend wählte ich den Begriff des „Schicksals“ auch einmal als Motto eines Beethovenfestes – ein Begriff,

den man durchaus auch aus medizinischer und psychologischer Perspektive beleuchten kann.

Meiner Ansicht nach hat sich der Verlust seines Gehörs aber nicht auf sein kompositorisches Schaffen ausgewirkt. Beethoven wäre immer der geworden, der er war. Zu vermuten ist jedoch – und das betrifft vor allem das Spätwerk –, dass er eine Radikalisierung seiner Musiksprache an den Tag gelegt hat, die ihm, wäre er nicht ertaubt, so vielleicht nicht gegeben gewesen wäre. Eine sozial einschneidende Beeinträchtigung seines Musikersdaseins aber war es, dass dieser begnadete Pianist aufhören musste, Klavier zu spielen und zu dirigieren.

Im Programm des Symposiums „Beethoven – der Gehörte und der Gehörlose“ gibt es vielfältige Bezüge zum Beethovenfest 2020. Zum einen umkreisen wir das Thema „Beethoven und Europa“ und zum anderen lassen wir den Vokalkomponisten Beethoven zu Wort kommen.

Im März wie im September 2020 soll die Neunte mit ihrem berühmten Stimmeinsatz im vierten Satz erklingen, und neben der Oper „Fidelio“ steht die „Missa solemnis“ im August auf dem Plan.

Das Märzfest 2020 musste wegen der Covid19-Pandemie leider abgesagt werden. Aber wir hoffen darauf, dass unsere Herbstsaison – vom 4. bis zum 27. September 2020 – nicht auch dem Virus zum Opfer fallen muss. Das Motto dieses Herbst-Festivals zitiert einen Klopstock-Vers und lautet: „Auferstehn, ja auferstehn“. Sollte es wirklich stattfinden können, käme diesem Titel eine unerwartet aktuelle Perspektive zu, passend zum ersehnten Ausgang aus der gegenwärtigen Corona-Krise.

Nike Wagner, Intendantin des Bonner Beethovenfests

# Kapitel 1



## Einführung und Überblick

*Bernhard Richter / Claudia Spahn / Wolfgang Holzgreve*

Das Jahr 2020 markiert ein besonderes Jubiläum in der Beschäftigung mit Ludwig van Beethoven, denn sein Geburtstag liegt in diesem Jahr genau zweihundertfünfzig Jahre zurück. Die runde Zahl bietet Anlass und Grund, sich mit seiner Person und seinem Leben in einer spezifischen Zusammenschau unterschiedlicher Disziplinen zu beschäftigen. Der vorliegende Band zeichnet in verschiedenen Beiträgen ein Bild des Komponisten, indem musikermedizinische Perspektiven auf Beethoven in ihrer historischen Dimension untersucht und eingeordnet werden. Er fasst die Vorträge eines Symposiums mit dem gleichnamigen Titel als Dokumentation zusammen, welche von der Beethovenjubiläumsgesellschaft BTHVN gefördert wurde. Im Folgenden sollen die Leser\*innen in das Thema eingestimmt werden und einen Überblick über die unterschiedlichen inhaltlichen Aspekte des vorliegenden Bandes erhalten.

### Beethoven – der Gehörte und der Gehörlose

Ein Großteil von Beethovens Werken, die Symphonien in gleichem Maße wie seine Werke für Klavier solo, seine Kammermusik genauso wie seine Oper *Fidelio*, haben sich seit ihrer Uraufführung fest ins kulturelle Gedächtnis der Menschheit eingebrannt. Lebendiger Ausdruck dieser gelebten Musikrezeption sind die anhaltend hohen Ziffern in den CD-Verkäufen von Beethovens Werken und den Abrufen bei den gängigen Streaming-Diensten wie beispielsweise Spotify. Man könnte in Anlehnung an die Formulierung Schillers in der *Ode an die Freude*

nahezu von „Allen Menschen“ sprechen, die Beethoven hörend erfahren.

Die Menschen waren und sind rund um den Globus von Beethovens Musik direkt angesprochen und tief berührt. Die „Emotionstiefe“ seiner Werke umfasst dabei die gesamte Skala von „namenloser Freude“ im *Fidelio* bis zu „tiefer Trauer“ im *Marcia funebre der Eroica*. Eleonore Büning formuliert es in ihrem zum Beethovenjubiläum 2020 erschienenen Buch *Sprechen wir über Beethoven – Ein Musikverführer* so: „Die Musik Ludwig van Beethovens hat schon das Publikum zu dessen Lebzeiten erschüttert, verstört, entzweit.“<sup>1</sup>

Beethoven hat über sein Musikerdasein hinaus eine immense Wirkung entfaltet. Nach Ansicht des Dirigenten Kent Nagano ist „Beethoven wahrscheinlich derjenige Komponist der Klassik, dessen Musik den größten zeit- und ideengeschichtlichen Einfluss aufweist.“<sup>2</sup> Man könnte Beethoven also als einen „Influencer“ *avant la lettre* bezeichnen. Manche Autoren sehen in ihm sogar den „Schöpfer“ eines eigenen „Universums“, wie Martin Geck (1936–2019) im Untertitel seiner Monographie *Beethoven* im Jahr 2017, der ihm damit quasi einen „gottgleichen“ Status zuschreibt.<sup>3</sup> Beethoven wird als Revolutionär und Visionär, als Vordenker für die Freiheit des einzelnen künstlerisch tätigen Individuums, ja sogar der gesamten Menschheit angesehen, ganz im Sinne der Schiller’schen Textzeilen „Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!“

Zusammenfassend kann man also mit Fug und Recht behaupten: Beethoven war und ist ein „Gehörter“.

Fast genauso bekannt wie seine Musik ist auch die Tatsache, dass Beethoven schon in der Mitte seines Lebens zunehmend sein Gehör verlor und dass er einen Teil seiner heute noch als bedeutend angesehenen Werke – u. a. die 9. Symphonie und die *Missa solemnis* – als nahezu gänzlich ertaubter Musiker schuf. Die Bewunderung für diese spezielle Lebenswirklichkeit Beethovens war und ist ungebrochen. Treffend beschrieb schon Victor Hugo (1802–1885) Beethoven als „*Ce sourd entendait l’infini ... / Dieser Taube hörte die Unendlichkeit ...*“.<sup>4</sup>

Beethoven vereint demnach in seiner zweiten Lebenshälfte zwei gegensätzliche Charakteristika: Er war – und ist es immer

noch – ein viel gehörter und weithin geschätzter Komponist, er selbst aber war gehörlos.

## Selbstzeugnisse und Literatur über Beethoven

Von Beethoven gibt es zahlreiche Selbstzeugnisse in seiner umfangreichen Brief-Korrespondenz,<sup>5</sup> in den Konversationsheften<sup>6</sup> und den Skizzenbüchern<sup>7</sup> sowie weiteren fragmentarischen Tagebuch-Aufzeichnungen.<sup>8</sup>

Darüber hinaus existiert eine Vielzahl von Berichten von Zeitgenossen, die Beethoven persönlich begegnet sind: *pars pro toto* sei nur der im Jahr 1874 erschienene Bericht des Arztes Gerhard von Breuning (1813–1892) *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. v. Beethoven aus meiner Jugendzeit* genannt.<sup>9</sup> Die Erinnerungen der unterschiedlichsten Menschen an Beethoven – und die Anekdoten über ihn – sind für uns rückblickend nur schwer auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen.

Die Sekundärliteratur über Beethoven ist ausufernd und füllt in jeder Musikbibliothek viele Regalmeter. Sie kann im Folgenden noch nicht einmal ansatzweise gewürdigt werden. Die Texte über seine Musik, die seit den ersten ausführlichen Rezensionen entstanden – beispielsweise E. T. A. Hoffmanns (1776–1822) eindrückliche Besprechung der 5. Symphonie am 4. Juli 1810 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung<sup>10</sup> – sind fast nicht zu zählen. Auch die schriftlichen Annäherungen an Beethoven als Mensch sind schwer zu fassen – ganz so, wie es Richard Wagner (1813–1883) in seinen Gedanken zum hundertsten Geburtstag Beethovens im Jahr 1870 formulierte: „Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Mensch Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnis stehen wie der General Bonaparte zu der ‚Sinfonia eroica‘.“<sup>11</sup>

Die ersten *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* wurden von seinem Bonner Freund Franz Gerhard Wegeler (1765–1848) im Jahr 1838 veröffentlicht.<sup>12</sup> Er hatte sie zusam-

men mit dem langjährigen Schüler und Vertrauten Beethovens Ferdinand Ries (1784–1838) verfasst, der jedoch vor Erscheinen des Buches verstarb. Dieser Darstellung folgte mit der *Biographie von Ludwig van Beethoven* von Beethovens Adlatus Anton Schindler (1795–1864) im Jahr 1840 ein weiteres Werk aus dem direkten Umfeld von Beethoven.<sup>13</sup> Wegen zahlreicher Ungereimtheiten in dieser Darstellung unternahm Alexander Wheelock Thayers (1817–1897) unter dem Titel *Ludwig van Beethovens Leben* den Versuch einer wissenschaftlich möglichst fundierten Aufarbeitung der bekannten Quellen, die schließlich in den Jahren 1866 bis 1908 – unter maßgeblicher Mitarbeit von Hermann Deiters und Hugo Riemann – als fünfbändige Biographie erschien.<sup>14</sup> Nach dieser umfassenden Darstellung – die ihrerseits manche unbewiesene Mutmaßung enthielt – wurden in regelmäßiger Folge bis zum heutigen Tag weitere bedeutende Publikationen verfasst, die sich mit Leben und Werk Beethovens immer wieder aufs Neue auseinandersetzten.

Auch das Interesse an Beethovens Krankengeschichte war und ist groß. Ein Bericht aus erster Hand stammt von Andreas Ignatz Wawruch (1773–1842), der Beethoven in den Monaten seiner finalen Erkrankung persönlich behandelte. Er veröffentlichte im Jahr 1842 einen *Ärztlichen Rückblick auf Beethovens letzte Lebensepoche* in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“.<sup>15</sup> Seit dieser Publikation gibt es in jeder nachfolgenden Generation ärztliche Kollegen, die sich mit Beethoven als Patient aus unterschiedlichen Blickwinkeln beschäftigen. Dies führte zum einen zu Monographien wie beispielsweise *Beethovens Krankheiten und ihre Beurteilung* von Walther Forster<sup>16</sup> oder *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden* von Hans Jesserer und Hans Bankl.<sup>17</sup> Zum anderen ist Beethoven mit seinen Erkrankungen zentraler Bestandteil von mehreren Kompilationen, die sich mit den Krankheiten unterschiedlicher Komponisten beschäftigen wie beispielsweise *Kerners Krankheiten großer Musiker*,<sup>18</sup> *Die Krankheiten großer Komponisten* von Franz Hermann Franken<sup>19</sup> oder *Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin* von Anton Neumayr.<sup>20</sup> Sie werden in den unterschiedlichen Kapiteln des vorliegenden

Buches, die sich mit den Erkrankungen Beethovens beschäftigen, berücksichtigt.

Zum Jubiläumsjahr 2020 ist eine regelrechte Flut von Veröffentlichungen mit Beethoven-Bezug zu verzeichnen, hierunter auch dezidiert Vergnügliches wie das aus der Feder des Kabarettisten Konrad Beikircher stammende Buch *Der Ludwig, jetzt mal so gesehen: Beethoven im Alltag*.<sup>21</sup>

### Überblick über die Beiträge in der Dokumentation

Im vorliegenden Band soll aus einer musikermedizinischen Perspektive der Ansatz verfolgt werden, dass beide Aspekte – nämlich die Musik und die Erkrankung(en) Beethovens – gleichermaßen als Ausgangspunkte für eine historische und auch wirkungsgeschichtliche Betrachtung des Phänomens Beethoven dienen. Die Beiträge lassen sich vier Themenbereichen zuordnen:

1. Beethoven – aus musikermedizinischer Perspektive
2. Beethoven – Fokus Hören
3. Beethoven – politisch und kosmopolitisch
4. Beethoven – seine Vokalkompositionen aus Sicht der Gesangswissenschaft und der Sängermusik

Bei der Konzeption dieser vier Themenbereiche und der dazugehörigen Beiträge haben wir uns als Herausgeber von den fünf Leitthemen der Beethovenjubiläumsgesellschaft BTHVN, die das Gedenkjahr 2020 begleiten, inspirieren lassen: Beethoven als Bonner Weltbürger; Beethoven als Tonkünstler; Beethoven als Humanist; Beethoven als Visionär; Beethoven als Naturfreund. Die folgenden Themenbereiche sind jeweils mit einem oder mehreren der Leitthemen assoziiert. Zum Konzept gehört es, dass die Autor\*innen aus sehr unterschiedlichen Feldern kommen und somit verschiedene Zugänge auf das Leben und Wirken Beethovens ermöglichen. Dabei ist der stete „Blick über den Tellerrand“ enger Fachgrenzen hinaus bewusst gewählt, da aus Sicht der Herausgeber ein so allumfassendes Phänomen wie Beethoven nur in einem inter- und transdisziplinären Ansatz



sinnvoll adressiert werden kann. Die hohe Expertise der Autor\*innen in ihren Spezialdisziplinen – nähere Angaben finden sich in den Lebensläufen am Ende dieses Bandes (S. 230 ff.) – ermöglicht es den Leser\*innen, unterschiedliche Wissenschaftszweige in ihrem Blick auf Beethoven kennenzulernen.

## 1. Beethoven – aus musikermedizinischer Perspektive

Aus musikermedizinischer Sicht ist von Interesse, wie es um die medizinische Versorgung in Wien im 18. und 19. Jahrhundert bestellt war. Im Zusammenhang mit dieser Frage spielen auch die hygienischen Verhältnisse zu Beethovens Zeit eine wichtige Rolle. Darüber hinaus ist auch zu fragen, wie es anderen prominenten Komponisten in Wien (Mozart) und anderen Ertaubten im 19. Jahrhundert (Smetana) erging. Diese Aspekte werden im Beitrag **Beethoven et al.: – medizinhistorische Aspekte** (Kap. 2, S. 27 ff.) von Bernhard Richter und Claudia Spahn, den Leitern des Freiburger Instituts für Musikermedizin, behandelt – sozusagen als „springender Punkt“ von dem aus die anderen Fachartikel mit frischem Blut versorgt werden.

Dieser Beitrag verbindet sich wiederum mit dem Leitthema „*Beethoven als Tonkünstler*“, aber auch mit dem Leitthema „*Beethoven als Naturfreund*“, da Beethoven durch seine progrediente Hörminderung nicht nur seinen eigenen Kompositionen nicht mehr lauschen konnte, sondern ihm darüber hinaus der akustische Zugang zur Natur immer mehr versperrt war – beispielsweise konnte er eine Hirtenflöte auf einem Spaziergang nicht mehr hören – und auch die natürliche verbale Konversation mit seinen Mitmenschen zunehmend erschwert und zuletzt unmöglich wurde.

Beethoven wurde in Bonn geboren und geprägt: als Wunderkind in einem Elternhaus mit familiärer Häufung von Alkoholkranken, einer Erkrankung die auch bei Beethoven selbst vermutlich mit ursächlich für seinen Tod im Jahr 1827 war. In Bonn entstand die lebenslang gepflegte Freundschaft zu dem Mediziner Franz Gerhard Wegeler, der ein eigenes Kapitel **Beethovens Freundschaft zu dem Bonner Arzt Prof. Wegeler** (Kap. 3,

S. 50 ff.) gewidmet ist. Der Autor des Kapitels, Norbert Flörken, hat es in Zusammenarbeit mit dem Beethoven-Haus Bonn und der Julius-Wegeler'schen Familienstiftung verfasst. Felix Julius Wegeler, der den Beitrag zusammen mit Malte Boecker, dem Leiter des Beethovenhauses Bonn – in welchem sein Andenken getreu dem Leitthema „*Beethoven als Bonner (Weltbürger)*“ intensiv bewahrt wird –, präsentieren wird, ist selbst ein direkter Nachfahre Franz Gerhard Wegelers. Die Freundschaft zwischen Wegeler und Beethoven, die sich schon seit Beethovens 12. Lebensjahr entwickelt hatte, wurde ab 1796 per Brief aufrechterhalten, da sich die Freunde wegen der großen räumlichen Entfernung bis zu Beethovens Tod mehr als 30 Jahre nicht mehr persönlich begegnen konnten. In diesen Briefen – der letzte wurde von Beethoven an Wegeler am 17. Februar 1827, also wenige Wochen vor seinem Tod, geschrieben – berichtet Beethoven bis zuletzt aus Wien an seinen Freund nach Bonn sehr offen auch über seine Krankheitssymptome – sowohl was seinen Allgemeinzustand als auch seine Schwerhörigkeit betrifft. Diese schriftlichen Dokumente sind eine der wesentlichen Quellen zum Verständnis der Person Beethovens und des Umgangs mit seinen Erkrankungen.

Für eine umfassende musikermedizinische Herangehensweise – man könnte auch von einer ganzheitlichen Betrachtung sprechen – sind die Auswirkungen der Krankheiten Beethovens auf sein psychisches Befinden und sein soziales Leben von wesentlichem Interesse. Der Begriff Krankheit wird hierbei nicht nur symptomorientiert, sondern als lebenslanger Prozess im Sinne des bio-psycho-sozialen Modells verstanden, d.h. neben der otologischen Sicht werden auch die psychischen Aspekte sowie die internistischen Erkrankungen mit einbezogen.

Dass und wie Beethoven die psychosozialen Aspekte seiner allmählichen Ertaubung selbst intensiv wahrgenommen hat, kann man bereits in seinem Heiligenstädter Testament aus dem Jahr 1802 nachvollziehen. Wegen der zentralen Wichtigkeit für unser heutiges Verständnis seiner Person wird diesem Themenkomplex ein eigenes Kapitel aus psychosomatischer Sicht gewidmet: **Beethovens Schwerhörigkeit: Psychosoziale Aspekte und Resilienz** (Kap. 4, S. 68 ff.) von Claudia Spahn. Darüber hinaus

hatten die Symptome im Magen-Darm-Trakt, die Beethoven während seines ganzen Erwachsenenlebens begleiteten und die ihn häufig daran hinderten zu arbeiten, einen großen Einfluss auf sein Wohlbefinden. Demzufolge scheint es interessant, sich die Frage zu stellen, ob und wie diese häufigen Beschwerden sich auch auf sein musikalisches Werk ausgewirkt haben. Diesem Thema nähert sich der Direktor der Medizinischen Klinik und Poliklinik I der Bonner Universitäts-Klinik, Christian Strassburg, in seinem Beitrag **Beethoven: Auswirkungen der internistischen Erkrankungen auf seine Kompositionen** (Kap. 5, S. 80 ff.).

## 2. Beethoven – Fokus Hören

Aus der umfangreichen „Krankenakte“ Beethovens ragt die Frage der Hörstörung heraus. Die in der medizinischen Fachliteratur diskutierten möglichen Ursachen für den Hörverlust reichen von Infektionskrankheiten – einschließlich venerischer Infektionen – über psychische Ursachen, eine generalisierte Arteriosklerose bis zu Vergiftungen und anlagebedingten Störungen wie der Otosklerose und dem Morbus Padgett. Dabei ist zu bedenken, dass es zu Lebzeiten Beethovens noch keine otologische Wissenschaft und keine audiologischen Untersuchungen gab und somit ein auch nur halbwegs brauchbares ärztliches Urteil aus Beethovens Zeit fehlt. Dies insbesondere deshalb, weil keine histologische Untersuchung der Felsenbeine vorliegt, wie schon der Wiener Otologe Heinrich von Neumann (1873–1939) im Jahr 1927 in einem Beitrag zum einhundertsten Todestag Beethovens bedauernd feststellte.<sup>22</sup> Der Fokus liegt hinsichtlich der Einschränkung des Gehörs bei Beethoven demzufolge in diesem Buch nicht ausschließlich darauf herauszufinden, welche Ursache seine Schwerhörigkeit hatte, wenngleich die aus heutiger Sicht wahrscheinlichsten Differentialdiagnosen diskutiert werden. Eine eindeutige Diagnose ist mangels klarer Diagnostik *ex post* ätiologisch nicht mehr sicher zu klären. Hingegen wird die Frage in den Mittelpunkt gestellt, wie sich Beethovens Umgang mit der Schwerhörigkeit verstehen lässt und wie sich diese auf verschiedene Lebensbereiche auswirkte. Wir stehen dem

Phänomen, dass ein Ertaubter quasi unbehindert in seiner musikalischen Schaffenskraft komponieren konnte, weiterhin stauend gegenüber. Zusätzlich erscheint es interessant, Beethovens Situation als gehörloser Patient in den medizinischen Kontext seiner Zeit zu setzen und zu fragen: Was wusste man zu Beethovens Lebenszeit über Physiologie und Pathophysiologie des Hörens und wie ist im Vergleich dazu unser Kenntnisstand heute? Diese Fragen greift der Hörforscher und Innenohrphysiologe Tobias Moser aus Göttingen in seinem Beitrag **Wie funktioniert Hören?** (Kap. 6, S. 101 ff.) auf.

Ausgehend vom physiologischen Grundlagenwissen jener Zeit ist weiter zu fragen, wie die diagnostischen Möglichkeiten zur Abklärung einer Hörstörung zur Zeit Beethovens waren und wie man heute vorgehen würde. Dieser Aspekt wird von Götz Schade, dem Leiter der Abteilung für Phoniatrie und Pädaudiologie des Universitätsklinikums Bonn, im Kapitel **Beethoven: Könnten wir heute herausfinden, warum er ertaubte? Diagnostik der Schwerhörigkeit** (Kap. 7, S. 107 ff.) beleuchtet.

In einer historischen Zeitreise von Beethovens Zeit bis in unsere Tage werden die Möglichkeiten der Versorgung mit Hörhilfen von dem Hörgeräteakustiker Werner Köttgen im Kapitel **Historie der Hörhilfen: Vom Hörrohr zur digitalen Mehrkanaltechnik** (Kap. 8, S. 120 ff.) beschrieben.

Abschließend wird im Themenkomplex Beethoven und Hören im Detail untersucht, welche Möglichkeiten es heute gäbe, die Einschränkung der Hörfähigkeit bei Beethoven zu behandeln. Die Aspekte der medizinischen Behandlung werden – unter Berücksichtigung der am häufigsten genannten Differentialdiagnosen – von Friedrich Bootz, dem ehem. Direktor der Bonner Universitäts-HNO-Klinik, im Beitrag **Beethovens Taubheit: Könnte man ihm heute helfen? Therapeutische Möglichkeiten seiner Schwerhörigkeit** (Kap. 9, S. 139 ff.) dargestellt.

Die Beiträge zum Themenkomplex Hörstörung verbinden sich mit dem Leitthema „*Beethoven als Tonkünstler*“.

### 3. Beethoven – politisch und kosmopolitisch

Beethoven lebte in einer Epoche des Übergangs von der feudalen Ständeordnung hin zur Ausgestaltung einer vom Bürgertum geprägten freiheitlichen Welt, in welcher allen Menschen die gleichen Rechte zustehen. Er war schon als junger Mensch fasziniert von der französischen Revolution und später auch von Napoléon, dem er zunächst seine 3. Symphonie, die Eroica, widmen wollte. Zwar pflegte er enge Kontakte zum Wiener Adel – beispielsweise waren unter anderem Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772–1816), der russische Gesandte Graf André Razumovsky (1752–1836) oder Graf Moritz Fries (1777–1826) seine Mäzene und der Erzherzog Rudolph von Österreich (1788–1831) sein Klavierschüler –, jedoch kritisierte er Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) dafür, dass er dem Adel zu wenig selbstbewusst gegenüberstand. Nach dem Treffen mit Goethe in Treplitz im Juli 1812 formulierte Beethoven in einem Brief an seine Verleger Breitkopf und Härtel: „Goethe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt.“<sup>23</sup> Auch zu einem weiteren adeligen Mäzen, Fürst Karl von Lichnowsky (1761–1814), soll er gesagt haben: „Fürst! was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt. Was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten gibt es Tausende. Beethoven nur einen.“<sup>24</sup> Bei dem heute bestehenden Bild von Beethoven als Rebell und Freigeist ist zu hinterfragen, ob und inwieweit die Hörstörung diese Verhaltensweisen mitgeprägt hat. Eine zusätzliche weltpolitische Bedeutung hat er auf jeden Fall *posthum* im 20. Jahrhundert dadurch erlangt, dass der Schlusschor seiner 9. Symphonie seit dem Jahr 1972 vom Europarat als Europahymne auserwählt wurde – in einer instrumentalen Bearbeitung von Herbert von Karajan (1908–1989). Im Beitrag **Beethoven und die Politik** (Kap. 10, S. 155 ff.) wird von Eleonore Büning dieser wichtige Themenkomplex beleuchtet. Er verbindet sich mit dem Leitthema „*Beethoven als Humanist*“.

Beethoven ist sicherlich der bekannteste Bonner, den es von seiner Heimatstadt aus nach Wien, in eine der zu seiner Zeit bedeutendsten Musikmetropolen Europas zog. Beethoven trug sich darüber hinaus auch mehrfach mit Plänen, nach London

und Paris zu reisen, ähnlich wie seine Vorbilder Mozart und Haydn – leider ließ sein allgemein instabiler Gesundheitszustand solche Reisen jedoch nicht zu. Aber nicht nur als Person ging er durch seine Übersiedlung nach Wien „in die weite Welt hinaus“, sondern insbesondere seine Musik erklang rasch in der damals bekannten Welt in Paris, London und schnell auch in Übersee. Beethovens globale Wirkung übersteigt dabei jeden Horizont. So ist er in Japan seit der ersten Aufführung seiner 9. Symphonie im Jahr 1918 äußerst populär. In Japan entwickelte sich seit dieser Zeit die Tradition der Aufführung von Beethovens „Daiku“, der großen 9. Symphonie, um den Jahreswechsel herum mit Laienchören, in denen tausende Sänger den Schlusschor in großen Sportarenen gemeinsam mit einem Orchester aufführen. Wie sich seine Musik seit dem frühen 19. Jahrhundert bis in unsere Tage in den USA verbreitete und wie sie dort künstlerisch weiterverarbeitet wurde, ist das Thema des Beitrags „**The best product that we can boast of**“ – **Beethoven in den USA** (Kap. 11, S. 169 ff.) des an der Universität Wien lehrenden Musikwissenschaftlers Gregor Herzfeld.

Man könnte sagen, Beethoven sei schon zu Lebzeiten ein „Superstar“ gewesen, der buchstäblich die Massen begeisterte, wie Kent Nagano es in seinem Buch *Erwarten Sie Wunder* beschreibt.<sup>2</sup> Ein letzter Ausdruck dieser ungeheuren Popularität war sein Leichenzug, an dem 20.000 Menschen teilgenommen haben sollen – dies waren also etwa 5 % der Wiener Bevölkerung, da laut Angaben des österreichischen Statistikamtes im Jahr 1830 etwa 400.000 Menschen in Wien lebten.<sup>25</sup> So könnte man Beethoven auch als „Popstar“ *avant la lettre* bezeichnen. Wegen seiner Anziehungskraft auf größere Menschengruppen ist es auch nicht verwunderlich, dass seine Musik in unterschiedliche Genres der Popkultur des 20. Jahrhunderts hineinwirkte. Diesem wichtigen Aspekt der heutigen Beethoven-Rezeption widmet sich der an der Universität Münster lehrende Musikwissenschaftler Michael Custodis in seinem Beitrag **Ode für Elise im Mondschein. Pop meets Beethoven** (Kap. 12, S. 108 ff.).

Diese drei Beiträge sind wiederum den Leitthematika „*Beethoven als Bonner (Weltbürger)*“ sowie „*Beethoven als Visionär*“ zuzuordnen.

#### 4. Beethoven – seine Vokalkompositionen aus Sicht der Gesangswissenschaft und der Sängermmedizin

Den vierten großen Themenkomplex, der sowohl aus Sicht der Gesangswissenschaft als auch der Sängermmedizin relevant ist, stellt die Behandlung der Sängerstimme in Beethovens Œuvre dar. Beethoven hat viele Werke für Gesang geschrieben (Lieder, Opern und Chorwerke), die jedoch von heutigen Sänger\*innen zum Teil als schwer aufführbar empfunden werden. Die Tessitura erscheint unangenehm, der lyrische Gesang entwickelt sich hin zu einer dramatischeren Stimmgebung und die Singstimme muss sich gegen ein zunehmend lautes Begleitinstrumentarium behaupten. Diesem aus musikermedizinischer Sicht wichtigen Thema sind drei Beiträge gewidmet: **Vokale Kammermusik und Hör- und Sprachkompetenz Ludwig van Beethovens – musikwissenschaftliche und musikermedizinische Aspekte** (Kap. 13, S. 193 ff.) des Musikwissenschaftlers und Sängers Thomas Seedorf von der Musikhochschule Karlsruhe und des Phoniaters/Pädaudiologen und Sängers Dirk Mürbe, Leiter der Klinik für Audiologie und Phoniatrie der Charité Berlin; **Beethoven: Übergang vom lyrischen zum dramatischen Gesang** (Kap. 14, S. 210 ff.) des Phoniaters/Pädaudiologen und Sängers Matthias Echternach, Leiter der Abteilung Phoniatrie und Pädaudiologie der LMU München; **Über die Behandlung der menschlichen Stimme bei Beethoven am Beispiel seiner Vokalwerke *Leonore* und *Missa solemnis*** (Kap. 15, S. 221 ff.) ein Gespräch mit dem Sänger und Dirigenten René Jacobs aus Paris.

Diese Beiträge passen zum Leitthema „*Beethoven als Tonkünstler*“.

Die Herausgeber und Autoren des vorliegenden Bandes hoffen, durch den interdisziplinären Ansatz den Blick auf das Phänomen Beethoven zu erweitern und das Bild von Beethoven durch neue Farbtupfer und Schattierungen zu bereichern und weiter auszudifferenzieren.

Anmerkungen

- <sup>1</sup> Büning, E. *Sprechen wir über Beethoven – Ein Musikverführer*. Salzburg: Benevento, 2018.
- <sup>2</sup> Nagano, K. *Erwarten Sie Wunder*. Berlin: Berlin-Verlag, 2014.
- <sup>3</sup> Geck, M. *Beethoven – Der Schöpfer und sein Universum*. München: Siedler, 2017.
- <sup>4</sup> Prévost, M. *La Symphonie politique: Notes sur le Beethoven de Victor Hugo*. Nineteenth-Century French Studies. Vol. 30, No. 1/2, 2001–2002, S. 68–80.
- <sup>5</sup> Brandenburg, S. (Hrsg.). *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe 7 Bände*. München: Henle, 1996 ff.
- <sup>6</sup> Ludwig van Beethoven. *Konversationshefte*. Kritische Ausgabe in 11 Bänden und einem Registerband (Hrsg.) Beck, D. und Köhle, K-H., Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- <sup>7</sup> <https://www.beethoven.de/en/g/Skizzenausgabe> (letzter Zugriff am 04.05.2020).
- <sup>8</sup> Solomon, M. *Beethovens Tagebuch*. Mainz: v. Hase & Koehler Verlag, 1990.
- <sup>9</sup> von Breuning, G. *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an Ludwig van Beethoven aus meiner Jugendzeit*. Wien: Rosner, 1874.
- <sup>10</sup> Hoffmann, E. T. A. *Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*. In: Allgemeine musikalische Zeitung 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 u. Nr. 41, Sp. 652–659. Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta 2014.
- <sup>11</sup> Wagner, R. *Beethoven*. Leipzig: Insel, 1870.
- <sup>12</sup> Wegeler, F. G. und Ries, F. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Koblenz: Verlag Karl Baedeker, 1838.
- <sup>13</sup> Schindler, A. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Münster: Aschendorff, 1840.
- <sup>14</sup> Thayer, A. W. *Ludwig van Beethovens Leben*. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann. 5 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866–1908.
- <sup>15</sup> Wawruch, A. I. *Ärztlicher Rückblick auf Beethovens letzte Lebens-epoche*. Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, Nr. 86, 1842, S. 681–685.
- <sup>16</sup> Forster, W. *Beethovens Krankheiten und ihre Beurteilung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1956.



- <sup>17</sup> Jesserer, H. und Bankl, H. *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden*. Wien: Verlag für medizinische Wissenschaften Wilhelm Maudrich, 1987.
- <sup>18</sup> Otte, A. P., Wink, K. und Otte, K. *Kerners Krankheiten großer Musiker – Die Neubearbeitung*. 6. Aufl. Stuttgart: Schattauer, 2008.
- <sup>19</sup> Franken, F. H. *Die Krankheiten großer Komponisten*. 3. Aufl. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1999.
- <sup>20</sup> Neumayr, A. *Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin*. Bd. 1–3. überarb. Neuaufl. Wien: Ibero Verlag – European University Press Verlagsgesellschaft, 2007.
- <sup>21</sup> Beikircher, K. *Der Ludwig, jetzt mal so gesehen: Beethoven im Alltag*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2019.
- <sup>22</sup> Neumann, H. *Beethovens Gehörleiden*. Wiener medizinische Wochenschrift LXXVII 1927, S. 1015–1019.
- <sup>23</sup> Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 103.
- <sup>24</sup> Zitiert nach Franz Xaver Boch, aus Beethoven's Leben, in: Wiener Deutsche Zeitung, Morgenblatt, vom 31.08.1873.
- <sup>25</sup> [http://www.statistik.at/web\\_de/static/k02\\_054401.pdf](http://www.statistik.at/web_de/static/k02_054401.pdf), (letzter Zugriff am 2.05.2020).

Beethoven –  
aus musikermedizinischer Perspektive



## Kapitel 2



### Beethoven et al. – medizinhistorische Aspekte

*Bernhard Richter / Claudia Spahn*

#### Einleitung

Beethoven fühlte sich von den Ärzten seiner Zeit im Allgemeinen nicht gut behandelt, wie er es unter anderem in Briefen an seinen Bonner Jugendfreund, den Arzt Dr. Franz Gerhard Wegeler (1765–1848), ausführlich darlegte.<sup>1</sup> Einen seiner Ärzte, der von ihm namentlich nicht näher benannt wird, titulierte er in einem an Wegeler gerichteten Brief vom 29. Juni 1801 gar als „medizinischen Asinus“. Im Heiligenstädter Testament schreibt er im Jahr 1802 wörtlich: „[...] aber bedenket nur daß seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines daurenden Übels das (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen [...]“.<sup>2</sup> Beethoven entsprach damit dem Zeitgeist, nach dem sich Patienten von den Ärzten Wunderheilungen erhofften, ohne dass diese über die notwendigen Kenntnisse verfügt hätten. Prominent thematisiert Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) in seiner im Jahr 1808 erschienenen Tragödie *Faust* dieses Arztbild. Beethoven ist Goethe im Jahr 1812 persönlich begegnet und schätzte seine Werke sehr. Im Auftrag des Burgtheaters schrieb Beethoven die Schauspielmusik zu Goethes *Egmont*, welche als op. 84 am 15. Juni 1810 uraufgeführt wurde.<sup>3</sup> Außerdem vertonte er mehrere seiner Gedichte, darunter im Jahr 1809 das heute noch sehr bekannte Klavierlied *Aus Goethes Faust – Flohlied* (op. 75,3).

Goethe reflektiert im *Faust* den kindlichen Glauben der Patienten an die heilsbringende Funktion von Ärzten, die sich ihrerseits jedoch ihrer eigenen Ohnmacht durchaus bewusst waren. Er beschreibt, wie dem Doktor Faust in Begleitung seines

Schülers Wagner auf dem Osterspaziergang Verehrung und Hochachtung wegen der ärztlichen Behandlungen, die er und sein Vater vorgenommen hatten, vom Volk entgegengebracht werden. Faust findet dieses Lob höchst unangemessen, da keine Behandlungserfolge zu verzeichnen waren, sondern vielmehr sogar Schäden durch die Behandlungen angerichtet wurden. Faust kommt zu dem bitteren Fazit: „Der Menge Beifall tönt mir nun wie Hohn./ O könntest du in meinem Innern lesen,/ Wie wenig Vater und Sohn/ Solch eines Ruhmes wert gewesen!/[...]/ Hier war die Arznei, die Patienten starben,/ Und niemand fragte: wer genas?/ So haben wir mit höllischen Latwergen/ In diesen Tälern, diesen Bergen/ Weit schlimmer als die Pest getobt./ Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben:/ Sie welkten hin, ich muß erleben,/ Daß man die frechen Mörder lobt.“<sup>4</sup>

### Leitfragen

Wenn man sich dem Themenkomplex „Ludwig van Beethoven als Patient“ aus medizinhistorischer Perspektive nähert, ist es lohnenswert, unterschiedliche Umstände seiner Behandlung einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Folgende Aspekte erscheinen uns hierfür wichtig:

1. Wie war der allgemeine medizinische Wissensstand zu Lebzeiten Beethovens?
2. Welche Ärzte hat Beethoven zu Rate gezogen und wie ist deren Qualität im Kontext der damals bestehenden Möglichkeiten einzuschätzen?
3. Wie war es mit der medizinischen Versorgung und den hygienischen Verhältnissen in Wien zu Beethovens Lebzeiten im Allgemeinen bestellt?
4. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit anderen Komponisten zeigen sich hinsichtlich der medizinischen Diagnostik und Behandlung?

## 1. Wie war der allgemeine medizinische Wissensstand zu Lebzeiten Beethovens?

### Die Medizin im Wien des aufgeklärten Absolutismus

Die österreichische Monarchin Maria Theresia (1717–1780) verfolgte im Geiste eines aufgeklärten Absolutismus mit den thesianisch-josephinischen Reformen ehrgeizige Ziele im Bildungswesen. Eine der wesentlichen Personen, die besonders im Bereich der Medizin und Universität diese Reformbestrebungen prägten, war der holländische Arzt Gerard van Swieten (1700–1772). Er war an der in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Europa sehr renommierten medizinischen Fakultät im niederländischen Leiden ausgebildet worden. Maria Theresia berief van Swieten im Jahr 1745 als Leibarzt. Er reformierte das Medizinstudium an der Wiener Universität – u. a. durch Einführung des Unterrichts am Krankenbett, eine Methode der Wissensvermittlung an angehende Ärzte, die bereits sein Lehrer Herman Borhaave (1668–1738) in Leiden begründet hatte. Van Swieten ist einer der Väter der Wiener Medizinischen Schule, die unter Regentschaft von Joseph II. (1741–1790), des Sohnes von Maria-Theresia, 1784 das Erste Allgemeine Krankenhaus in Wien gründete. Wie nachhaltig das Wirken van Swietens in Wien war, ist unter anderem auch daran abzulesen, dass er im Figurenkanon des Denkmals, das mehr als 100 Jahre nach dem Tod der Kaiserin Maria-Theresia zwischen dem Kunsthistorischen und dem Naturhistorischen Museum errichtet wurde, eine herausgehobene Position einnimmt: Er repräsentiert als freistehende Figur den Bereich *Wissenschaft und Kunst* vor den im Hintergrund vor der alten Universität dargestellten Wissenschaftlern und Künstlern, nämlich dem Numismatiker (Münzspezialist) Joseph Hilarius Eckhel (1737–1798) und dem Historiker György Pray (1723–1801) sowie den Komponisten Christoph Willibald Gluck (1714–1787), Joseph Haydn (1732–1809) und dem als Kind dargestellten Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Van Swietens Sohn, der Diplomat Gottfried Freiherr van Swieten (1733–1803), war ein wichtiger Mäzen und Impulsgeber Mozarts, Haydns und Beethovens.

Mozart machte er mit den Partituren Händels und der Bachfamilie bekannt, für Haydn arbeitete er an der Entstehung der Libretti der Oratorien *Die Schöpfung* sowie *Die Jahreszeiten* mit und Ludwig van Beethoven widmete ihm seine im Jahr 1800 uraufgeführte 1. Symphonie.

### Die Wiener Medizinische Schule zu Lebzeiten Beethovens

Die Wiener Medizinische Schule war zu Lebzeiten Beethovens eine der modernsten medizinischen Schulen Europas, vergleichbar mit den Schulen in Leiden und Edinburgh. Trotz eines Wissenschaftsverständnisses, das streng den Idealen der Aufklärung verpflichtet war, verzögerten zu Beginn des 19. Jahrhunderts die begrenzten technischen Untersuchungsmöglichkeiten einen raschen weiteren Wissenserwerb. Untersuchungsmethoden wie der Nachweis von pathogenen Keimen oder Röntgenaufnahmen, die für uns selbstverständlich sind, standen noch nicht zur Verfügung, was die Diagnostik von Krankheiten und eine nach heutigem Verständnis exakte Diagnosestellung sowie eine rationale Therapie erheblich erschwerte. Dies lässt sich an der Krankheitsgeschichte Mozarts anschaulich illustrieren. Bei ihm wurde im Jahr 1791 die Diagnose „hitziges Frieselfieber“ gestellt, an dem er im Alter von nur 36 Jahren verstarb. Diese Diagnose passt zu keinem uns heute geläufigen Krankheitsbild, so dass mehrere Generationen von Medizinhistorikern versucht haben, die Beschreibung in ein heute nachvollziehbares Krankheitsbild einzuordnen. Die aktuell überzeugendste Hypothese ist, dass Mozart an einer terminalen Niereninsuffizienz starb. Den an diesen Vorgängen im Detail interessierten Leserinnen und Lesern seien die ausführlichen Darstellungen bei Franz Hermann Franken<sup>5</sup> und Anton Neumayr empfohlen.<sup>6</sup> Die Therapie, welche Mozart zugeführt wurde, bestand wohl, soweit dies heute noch nachzuvollziehen ist, in wiederholten Aderlässen, da die behandelnden Ärzte Dr. Closset (1754–1813) und Dr. Sallaba (1764–1797) als Schüler des berühmten Prof. Dr. Maximilian Stoll (1742–1788) sicherlich diese von ihrem Lehrer favorisierte Therapiemethode anwendeten. Stoll ging von der Vorstellung

aus, dass sich im Körper eines Kranken eine krankmachende Materie, die sogenannte „*materia peccans*“, bildet und in einem Organ „absetzt“. Diese sollte durch die drei reinigenden Therapiemethoden des Aderlasses, der Verabreichung von Brechmitteln oder abführender Maßnahmen aus dem Körper entfernt werden. Stoll hatte zahlreiche Anhänger in ganz Europa, die sogenannten Stollianer, wie Franken ausführte. Franken vermutete, dass Mozart während der zweiwöchigen Krankheitsphase bis zu seinem Tod mindestens zwei oder mehr Aderlässe erhielt. Dies dürfte seinen Gesundheitszustand nach heutigem Verständnis eher noch weiter verschlechtert haben. Der Begriff Stollianer wurde, wie unten beschrieben, auch von Beethoven selbst gegenüber Braunhofer verwendet, ebenso wie der Begriff „Brownianer“, welcher auf John Brown (1735–1788) zurückgeht und in Wien – insbesondere durch den Einfluss von Frank (s. u.) – zu einer weit verbreiteten Lehre, dem sogenannten Brownianismus, wurde. Brown ging von der Vorstellung aus, dass je nach mangelnder oder gesteigerter Erregbarkeit reizmindernde oder -verstärkende therapeutische Agenzien anzuwenden seien.

## 2. Welche Ärzte hat Beethoven zu Rate gezogen und wie ist deren Qualität im Kontext der damals bestehenden Möglichkeiten einzuschätzen?

Die Symptome und Unpässlichkeiten, die Beethoven zeitlebens begleiteten, lassen sich aus zahlreichen Selbstzeugnissen, aus Berichten seiner näheren Umgebung und aus direkten Berichten einzelner behandelnder Ärzte nachvollziehen. Die vorhandenen Quellen sind im 20. Jahrhundert von renommierten Medizinhistorikern wie u. a. Franken, Neumayr und Kerner<sup>7</sup> umfassend dargestellt worden. Im Kontext dieses Buches werden sie in den Kap. 4, 5 und 9 aus den Blickwinkeln der Psychosomatik, der Inneren Medizin und der HNO-Heilkunde aus heutiger Perspektive diskutiert.

Die Ärzte, die Beethoven wegen seiner unterschiedlichen Lei-



den in seinen Wiener Jahren behandelt haben, sind größtenteils namentlich bekannt. Sie werden von Neumayr in einem eigenen Kapitel *ad personam* unter der Überschrift „Steckbriefe der behandelnden Ärzte“ vorgestellt. Sie waren zu ihrer Zeit bekannte Protagonisten der Wiener Medizinischen Schule wie beispielsweise Prof. Dr. Peter Johann Frank (1745–1821) als Direktor des Allgemeinen Krankenhauses, sein Schüler Dr. Johann Malfatti (1776–1859) als Leibarzt des Erzherzogs Karl und sein Assistent Dr. Andreas Bertolini, Prof. Dr. Johann Adam Schmidt (1759–1809) als Professor für allgemeine Pathologie und Therapie am Josephineum Wien, Dr. Gerhard von Vering (1755–1823) als dirigierender Stabsarzt in Niederösterreich, Dr. Jakob Staudenheim (1764–1830) als Leibarzt des Sohnes von Napoléon Bonaparte, Prof. Dr. Anton Georg Braunhofer (1780–1845) als in Wien gesuchter praktischer Arzt sowie Prof. Dr. Andreas Ignatz Wawruch (1773–1842) als Direktor der Medizinischen Klinik Wien.

Beethoven war der Umgang mit Ärzten zeitlebens sehr vertraut, da er schon aus seiner Bonner Jugendzeit mit dem bereits eingangs erwähnten Franz Gerhard Wegeler eng befreundet war. Diese Freundschaft pflegten beide als Erwachsene weiter – auch wenn sie sich seit Wegelers Wegzug von Wien zurück nach Bonn 1796 bis zu Beethovens Tod im Jahr 1827 nicht mehr persönlich begegnen konnten (vgl. Kap. 3). Bedeutsam ist die Rolle Wegelers auch als Biograph Beethovens, da er gemeinsam mit Beethovens Schüler Ferdinand Ries (1784–1838) im Jahr 1838 im Verlag Karl Baedeker *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* als Buch veröffentlichte.<sup>8</sup>

Trotz dieser engen Freundschaft zu Wegeler, dem er immer wieder brieflich – wie oben mehrfach zitiert – sehr vertraut über seinen Gesundheitszustand berichtete, hatte Beethoven in seiner Wiener Zeit ein ambivalentes Verhältnis zu seinen Ärzten. Er war mit mehreren der behandelnden Ärzte in Wien gut bekannt und pflegte mit ihnen vielfältige gesellschaftliche Kontakte. So musizierte er mit ihnen oder ihren Angehörigen und machte – soweit die nicht ganz eindeutige Quellenlage es vermuten lässt – Therese Malfatti (1792–1851), einer Cousine des Arztes, wohl 1810 sogar einen Heiratsantrag. Er widmete einzelnen Ärzten

seine Werke, wie beispielsweise Schmidt sein Trio op. 38 Es-Dur (Grand Trio) für Klavier, Klarinette/Violine und Cello mit der Zueignung: „à Monsieur Jean Adam Schmidt, Conseiller de Sa Majesté l'Empereur et Roi, Chirurgien Major de Ses Armées, Professeur public à l'Académie de Medecine et Chirurgie fondée / par feu S. M. l'Empereur Joseph II, Membre de plusieurs Sociétés savantes &&“, welches im Jahr 1807 erschien. Für Malfatti komponierte er im Juni 1814 eine Kantate für Sopran, zwei Tenöre und Bass mit Klavierbegleitung auf einen Text von Clemente Bondi (1742–1821) *Un lieto brindisi* (WoO 103). Einem anderen seiner Ärzte, Braunhofer, widmete er 1820 das *Abendlied unterm gestirnten Himmel* (WoO 150) nach einem Text von Heinrich Goeble (ein Pseudonym des Otto Heinrich von Loeben, 1786–1825). Es wurde mit der Widmung als „Musik-Beilage“ in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* im März 1820 veröffentlicht. Im selben Jahrgang dieser Zeitschrift erschien mit der Dezemberausgabe, ebenfalls als Musik-Beilage, Franz Schuberts Lied *Die Forelle* op. 32 nach einem Text von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791). Im Jahr 1825 schrieb Beethoven wiederum an Braunhofer einen Brief, der einen fingierten Arzt-Patienten-Dialog beinhaltete, und legte diesem Brief auch noch einen Kanon bei, der den Text hat: „Doktor sperrt das Thor dem Todt,/ Note hilft auch aus der Noth.“<sup>9</sup> In sein Konversationsheft schrieb er über diesen Kanon: „Mein Arzt half mir, denn ich konnte keine Noten mehr schreiben, nun aber schreibe ich Noten, welche mir aus den Nöten helfen.“<sup>10</sup>

Aus diesem Brief an Braunhofer wird deutlich, dass sich Beethoven mit den gängigen Lehren von Maximilian Stoll und John Brown (s.o.), als wesentlichen medizinischen Schulen seiner Zeit, wohl eingehend beschäftigt haben muss, da er den Arzt sagen lässt: „[...] ich werde helfen, bald Brownianer bald stollianer etc seyn [...]“. Man könnte Beethoven aus heutiger Sicht also als einen informierten und sozusagen mündigen Patienten bezeichnen.

Neben Wegeler schätzte Beethoven auch Schmidt sehr, wie dem Heiligenstädter Testament zu entnehmen ist. An ihm übte er bis zu dessen frühen Tod im Jahr 1808 keine Kritik, obwohl

ihn Schmidt zu dem unten beschriebenen – durchaus heroischen – Therapieversuch mittels Galvanisierung geraten hatte. Beethoven war jedoch auch jederzeit bereit, seine behandelnden Ärzte in Frage zu stellen, ja zu beleidigen, wenn er mit ihnen nicht zufrieden war. Ärztlicher Autorität, beispielsweise der Empfehlung Staudenheims und Wawruchs, keinen Alkohol mehr zu sich zu nehmen, folgte er nur unwillig oder gar nicht und wechselte recht umstandslos von einem zum anderen Arzt – so bereits im Jahr 1801 von dem in Wien als Koryphäe angesehenen Frank zu von Vering. Zwei der oben genannten Ärzte, deren ärztliche Betreuung Beethoven auf eigenen Wunsch verlassen hatte, nämlich Braunhofer und Staudenheim, weigerten sich im Dezember 1826 zunächst, den schwerkranken Beethoven erneut zu behandeln. Dies ist wenig erstaunlich, wenn man bedenkt, dass er Staudenheim im Jahr 1824 in einem Brief als „Komödiendoktor“ bezeichnet hatte und auch über Braunhofer abrupt seine Meinung änderte, da er – wenige Tage nachdem er ihm den Brief und den launigen Kanon geschickt hatte – an seinen Neffen Karl schrieb: „[...] denn die Verordnungen dieses Braunhofers sind schon mehrmals schief gewesen, und überhaupt scheint er mir sehr beschränkt und dabei doch ein Narr zu sein; [...]“ Auch Malfatti – den er im Juni 1817 in einem Brief als „pfiffigen Italiener“, der „starke Nebenabsichten“ habe und dem „sowohl Redlichkeit als Einsicht fehlte“, schmähte – zögerte zunächst, in die laufende Behandlung seines Kollegen Wawruch einzugreifen, obschon Beethovens Freunde versucht hatten ihn dazu zu bewegen. Sein anfängliches Zögern begründete er schriftlich: „Sagen Sie Beethoven, dass er als Meister der Harmonie wissen werde, dass ich mit meinen Kollegen auch in Harmonie leben muß.“<sup>11</sup> Schließlich willigte er doch in die Mitbehandlung ein, da sein Kollege Wawruch seinen Rat auch als langjähriger Freund Beethovens schätzte. Nach Angaben von Franken waren schlussendlich auch Staudenheim und Braunhofer zu einem gemeinsamen Konsil dieser vier Ärzte bereit.

## Behandlungsversuche

Die Ärzte kümmerten sich intensiv um ihren „VIP-Patienten“. So ist aus dem Konversationsheft abzulesen, dass Wawruch, der Beethoven in seinen letzten Lebensmonaten medizinisch begleitete, sich diesem mit den Worten vorstellte: „Ein großer Verehrer Ihres Namens wird alles Mögliche anwenden, bald Erleichterung zu verschaffen.“<sup>12</sup> Wie engmaschig die Betreuung durch die behandelnden Ärzte zumindest in der letzten Phase seines Lebens war, lässt sich anhand der Anzahl der in Rechnung gestellten Visiten rekonstruieren. Der Primarchirurg des Allgemeinen Krankenhauses in Wien, Dr. Seibert, welcher im Auftrage seines Kollegen Wawruch im Zeitraum vom 20. Dezember 1826 bis 27. Februar 1827 vier Aszites-Punktionen durchführte, berechnete insgesamt 90 Visiten. Hochgerechnet sind dies – im Behandlungszeitraum von etwa neun Wochen – pro Woche 10 Visiten und somit im Schnitt mehr als eine Visite pro Tag.

Die Ärzte behandelten ihren prominenten Patienten nach dem damals neusten Stand der medizinischen Wissenschaft. Die Behandlungsmethoden waren jedoch weitgehend unspezifisch und nicht kausal ausgerichtet, sondern sollten ausschließlich die bestehenden Symptome lindern. So wurden lauwarmer Donauwasserbäder mit zusätzlichen Essenzen angewendet, welche die Unterleibsbeschwerden teilweise gut linderten, nicht jedoch das Ohrleiden. Die Behandlungsversuche hinsichtlich des Ohrleidens waren vielfältig. Frank verordnete Mandelöl, von Vering Tee fürs Ohr sowie hautreizende Pflaster auf die Arme, die zu einer Blasenbildung führten, wie es Beethoven am 16. November 1801 in einem Brief an Wegeler ausführlich beschreibt: „Vering läßt mich nun schon seit einigen Monaten Vesikatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewissen Rinde, wie Du wissen wirst, bestehen. – Das ist nun eine höchst unangenehme Kur, indem ich immer ein paar Tage des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken; [...]“ Von Vering folgte hier wohl der Lehre von John Brown. Der Begriff „Brownianer“ wurde, wie oben beschrieben, ebenfalls von Beet-

hoven selbst gegenüber Braunhofer verwendet. Von unterschiedlichen Ärzten, aber auch einem Naturheilkundigen, Pater Weiss, wurde der Versuch unternommen, durch lokale Anwendungen mittels Ohrsalben und Öleinspritzungen Beethovens Schwerhörigkeit zu kurieren. So wird aus dem Jahr 1819 berichtet, dass ein gewisser Dr. Graff in frischen Kren (Meerrettich) getauchte Baumwolle, die in die Gehörgänge appliziert wurde, als „Mittel der Wahl“ empfahl – auch dies ohne durchschlagenden Erfolg. Baumwolle wurde auch als Gehörschutz von Beethoven verwendet, der in einem Skizzenblatt zur Sinfonie Nr. 7 (A-Dur) op. 92 auf der ersten Seite im sogenannten Petter-Skizzenbuch notierte: „Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehme Rauschende.“ Diese lästigen Geräuschsensationen – heute würde man von Tinnitus sprechen (vgl. Kap. 7, 9) –, die Beethoven parallel zu seinem abnehmenden Gehör heimsuchten, beschreibt er schon im Brief vom 29. Juni 1801, der eingangs bereits zitiert wurde, in welchem er seinem Freund Wegeler erstmals seine Ohrsymptome schilderte: „[...] nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. [...]“. Kerner mutmaßt, dass Beethoven am Übergang vom 3. zum 4. Satz seiner 5. Symphonie in c-Moll diese Ohrgeräusche vertont habe, indem er 15 Takte lang über einen Orgelpunkt as-c das Hämmern in seinen Ohren wiedergibt.<sup>13</sup> Das rhythmische Motiv über dem liegenden Akkord an der angegebenen Stelle könnte durchaus ein Ohrgeräusch nachahmen. Diese These ist jedoch nicht durch biographische Äußerungen Beethovens oder seiner Zeitgenossen zu belegen. Auch ist das Klangresultat nicht zwingend allein mit den Ohrgeräuschen Beethovens in Zusammenhang zu bringen, da das rhythmische „Hämmern“ schon motivisch im gesamten 3. Satz eine wichtige Rolle spielt und er selbst eher von rauschenden als von pochenden Ohrgeräuschen spricht. Beethoven war auch schon frühzeitig lärmempfindlich, da er schon im oben zitierten Brief an Wegeler beschrieb, dass es ihm unausstehlich sei, sobald jemand schreien würde. Beethovens Schüler Ferdinand Ries berichtet, dass Beethoven „noch den Kopf mit einem Kissen bedeckte“, um das Dröhnen der explodierenden Granaten während des Beschusses durch Napoleóns Truppen im Jahr

1809 abzumildern – ob dies wegen einer Geräuschempfindlichkeit geschah oder zum Schutz seiner Ohren vor weiteren Schädigungen, bleibt offen.

Beethoven war auch an technisch experimentellen Methoden zur Linderung seiner Ohrerkrankung interessiert. Franken beschreibt, dass eine „Electro-Vibrationsmaschine“ eines gewissen Dr. Carl Josef Meyer Beethovens Aufmerksamkeit erregte, wobei unklar bleibt, ob er diese tatsächlich ausprobiert hat. Ebenso wird im Konversationsheft am 29. Februar 1820 von einer anderen technischen Neuerung des Wiener Mechanikers Wolffsohn berichtet, nämlich einer „Kopfmachine für Schwerhörige“ – einer Vorrichtung in Form eines flachgedrückten Diadems, die unbemerkt getragen werden könne. Als funktions-tüchtige kleine technische Hörhilfe, die Beethoven auch nachweislich verwendete, sind die Hörrohre zu nennen, die Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838) im Jahr 1813 für ihn konstruierte (vgl. Kap. 8). Außerdem hatte er an einem Graf Flügel im Jahr 1826 einen zusätzlichen Schalldeckel anbringen lassen, um den Klang zu verstärken<sup>14</sup> – nach den Erinnerungen Gerhard von Breunings ähnlich einer Souffleurhülle.<sup>15</sup>

Schmidt versuchte Beethoven in Anlehnung an die Experimente von Alessandro Volta (1745–1827) mit galvanischen Strömen zu behandeln, eine Methode, die auf die von Luigi Galvani (1737–1798) entdeckte „tierische Elektrizität“ zurückgeht. Volta hatte sich in einem Selbstversuch im Jahr 1800 elektrische Gleichströme, erzeugt mit einer von ihm entwickelten Batterie, über zwei Drähte an seine mit Kochsalz angefüllten Gehörgänge angelegt und dabei Hörsensationen erfahren, die ihn an das Geräusch einer kochenden Flüssigkeit erinnerten.<sup>16</sup> Im oben bereits zitierten Brief an Wegeler vom 16. November 1801 schreibt Beethoven über Schmidt und den Galvanismus: „[...] Was hältst Du von Schmidt? Ich wechse zwar nicht gern, doch scheint mir, Vering ist zu sehr Praktiker, als dass er sich viel neuen Ideen durchs Lesen verschafft. Schmidt scheint mir hierin ein ganz anderer Mensch zu sein und würde vielleicht auch nicht gar so nachlässig sein. Man spricht Wunder vom Galvanismus; was sagst Du dazu? Ein Mediziner sagte mir, er habe ein taubstummes Kind sehen sein Gehör wieder erlangen in Berlin und

einen Mann, der ebenfalls sieben Jahr taub gewesen und sein Gehör wiedererlangt habe. Ich höre eben, Dein Schmidt macht hier Versuche. [...]“

Hier finden wir den eingangs bereits erwähnten Wunderglauben wieder, dem Beethoven in fast kindlicher Naivität erlag. Er war damit keinesfalls allein, sondern absolut Kind seiner Zeit. So wird über eine „Wunderheilung“ berichtet, welche die blinde Wiener Pianistin, Komponistin und Klavierpädagogin Maria Theresia von Paradis (1759–1824) durch eine Behandlung mit der Methode des „Magnetismus“ durch Franz Anton Mesmer erfahren habe. Sie soll durch die Behandlung zumindest vorübergehend etwas gesehen haben – ein Vorgang, der zweifelhaft bleibt und in jedem Fall nicht von Dauer war. Die Geschichte der Paradis wurde filmisch und literarisch verarbeitet, unter anderen hat Alissa Walser ihr im Jahr 2010 in dem Roman *Am Anfang war die Nacht Musik* ein literarisches Denkmal gesetzt.<sup>17</sup>

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gab es keine spezifische Therapie von Ohrerkrankungen (vgl. Kap. 9). Auch Smetana, einem weiteren prominenten Musiker, der dramatische Probleme mit seinem Hörvermögen hatte, konnte weder kausal mit seiner im Jahr 1874 aufgetretenen luetisch bedingten Taubheit noch mit seinem unangenehmen Tinnitus geholfen werden, obschon er mehr als eine Generation nach Beethoven geboren wurde. Selbst nachdem er vollständig ertaubt war, blieben seine Ohrgeräusche für ihn weiterhin sehr störend. Smetana hat diesen Tinnitus in einem musikalischen Werk, seinem Streichquartett Nr. 1 e-Moll, festgehalten. Es trägt den von Smetana selbst gewählten Titel *Aus meinem Leben*. Smetana hat diesem Streichquartett ein konkretes „Programm“ beigegeben, d.h., die einzelnen Sätze werden nicht nur mit den üblichen musikalischen Begriffen bezeichnet, sondern Smetana hat zu jedem Satz Erläuterungen hinzugefügt. Besonders interessant ist für uns der finale 4. Satz (Vivace). Hier geht es – nach Nationalmusik und Erfolgen – um die Katastrophe: beginnende Taubheit, Hoffnung, Resignation. Hier stellt der Komponist auch seinen Tinnitus dar: Nach sehr bewegten – fast chaotisch anmutenden – Passagen spielt die 1. Violine abrupt ein hohes „E“ im Flageo-

lett über die Dauer mehrerer Takte, während die übrigen Instrumente in tiefer Lage tremolieren. Diese musikalische Darstellung ist – anders als im oben angeführten Falle der 5. Symphonie Beethovens – der ausdrückliche und erklärte Versuch Smetanas, dem Zuhörer seinen Tinnitus „hörbar“ mitzuteilen.

Bei allen Überlegungen über die zu beklagende Abwesenheit kausaler Therapien muss im konkreten Fall von Beethoven berücksichtigt werden, dass das Verständnis der Physiologie des Ohres – als Grundlage für die Entwicklung von rationalen Therapiekonzepten – zu Beethovens Lebzeiten noch sehr unvollständig war: Alfonso Corti (1822–1876) entdeckte das nach ihm benannte Rezeptororgan im Innenohr erst im Jahr 1851 (vgl. Kap. 6).

Wenn man die Behandlungsversuche in Relation zum Wissen und Können der Ärzte zur Zeit Beethovens setzt, so handelten diese keineswegs, wie von Beethoven in seinem kleinen Seitenhieb des oben zitierten Auszugs aus dem Heiligenstädter Testament unterstellt, „unvernünftig“, sondern im Gegenteil im Kant'schen Sinne vernünftig. Sie versuchten zum einen schallverstärkende Hörhilfen zu konstruieren. Zum anderen – aus rationalen Erwägungen heraus, da schon im Jahr 1821 erstmals eine Gelbsucht aufgetreten war –, schon im Vorfeld der Lebererkrankung, die zu Beethovens Tod führte, diesen zum Alkoholverzicht zu bewegen. Allerdings schlossen sich nicht alle Ärzte dieser Empfehlung an, denn Malfatti hatte zuletzt noch den Verzehr von Punscheis empfohlen. Auch die Behandlung der zum Tode führenden Leberzirrhose mittels Aszites-Punktionen war rational begründet, auch wenn sie rein symptomatisch war. Auf diese Weise sollte ein Bersten des Leibes verhindert werden, was jedoch zur Komplikation einer begleitenden Bauchfellentzündung führte (vgl. Kap. 5).



### 3. Wie war es mit der medizinischen Versorgung und den hygienischen Verhältnissen in Wien zu Beethovens Lebzeiten im Allgemeinen bestellt?

Zusätzlich zu diesen oben beschriebenen, eher unspezifischen und somit wenig zielführenden Therapiemaßnahmen gilt es zu bedenken, dass auch noch elementare Mängel in der öffentlichen und privaten Hygiene der damaligen Zeit zu verzeichnen waren. Im ausgehenden 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts waren die hygienischen Verhältnisse aus heutiger Sicht katastrophal. Infektionskrankheiten wie beispielsweise Typhus, die Pocken und die Tuberkulose waren weit verbreitet und bedingten eine hohe Sterblichkeit. So starb Franz Schubert im Jahr 1828 mit 31 Jahren vermutlich an Typhus. Ähnlich gefährlich waren die Pockenepidemien; die Sterblichkeit an dieser Infektionskrankheit betrug etwa ein Drittel der Erkrankten – sie kannte keine Standesgrenzen: Auch zwei Kinder der Monarchin Maria Theresia, nämlich Erzherzogin Johanna Gabriela (1750–1762) und ihre Schwester Erzherzogin Maria Josepha (1751–1767), starben an den Pocken. Auch Beethoven, wie zuvor schon Mozart und Haydn, hatte diese Viruserkrankung in der Jugend durchgemacht. Die von Franz Klein (1779–1840) im Jahr 1812 angefertigte Lebend-Gesichtsmaske Beethovens zeigt charakteristische Pockennarben besonders am Kinn.

Zwar hatte der englische Arzt Edward Jenner (1749–1823) im Jahr 1796 erstmals eine erfolgreiche Pockenimpfung durchgeführt, jedoch dauerte es noch Jahre, bis die anfängliche Skepsis gegenüber dieser Methode überwunden war. Erst im Jahr 1980 konnte die Weltgesundheitsorganisation (WHO) die Ausrottung der Pocken als Folge einer weltweiten und über mehr als ein Jahrzehnt konsequent durchgeführten Impfkampagne bekannt geben.<sup>18</sup>

Ähnlich weit verbreitet und mit einer hohen Sterblichkeit versehen war die Tuberkulose, die im 18. und 19. Jahrhundert ebenfalls nicht heilbar war. An dieser Erkrankung verstarben vermutlich sowohl Beethovens Mutter im Jahr 1797 als auch sein Bruder Kasper Karl im Jahr 1815. Auch Friedrich Schiller (1759–1805), dessen *Ode an die Freude* aus dem Jahr 1785

Beethoven im Jahr 1823 als Schlusschor seiner 9. Symphonie vertonte, starb an dieser damals als „Schwindsucht“ bezeichneten Krankheit.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gab es Bestrebungen, allgemeinhygienische Maßnahmen zur Seuchenprävention zu unternehmen. Der oben bereits erwähnte Nachfolger von Maria Theresia, ihr Sohn Joseph II., erließ im Jahr 1784 eine Begräbnisordnung, die gesundheitspolitische Intentionen verfolgte. Friedhöfe wurden außerhalb der Stadt angelegt und es wurden Anweisungen erlassen, dass die Toten in Schachtgräbern ohne Holzsärge zu beerdigen seien und die Familien nicht mehr an den Beerdigungen teilnehmen sollten. Diese einschneidenden Maßnahmen, die im Kontrast zu den bisherigen Traditionen standen, stießen auf Unverständnis, ja es regte sich dagegen sogar offener Widerspruch in der Bevölkerung Wiens, so dass Joseph II. sie teilweise modifizieren musste. Die neuen Verordnungen werfen auch ein anderes Licht auf die Legendenbildung, dass Mozart in einem „Massengrab“ „einsam“ ohne Beteiligung seiner „herzlosen“ Angehörigen und Freunde „verscharrt“ worden sei. Dies war nicht der Fall, sondern die Familie und die Freunde Mozarts befolgten nur die zu dieser Zeit gültige Begräbnisordnung.

Auch der oben bereits erwähnte Peter Johann Frank, der Beethoven im Jahr 1801 vorübergehend als Arzt betreute, war ein Wegbereiter der Sozialmedizin im Wien dieser Zeit. Er hat mit seinem Hauptwerk, dem *System einer vollständigen medizinischen Polizey*, welches er von 1779 bis 1819 verfasste, den allgemeinen Gesundheitszustand der Bevölkerung zu einer politischen Frage gemacht. Frank ging darin vom „Volkselend als der Mutter der Krankheiten“ aus und sah Krankheiten als mehrheitlich durch die nicht naturgemäße Lebensweise der Menschen verursacht.<sup>19</sup>

Beethoven lebte privat in einer häuslichen Unordnung unter eher schlechten hygienischen Verhältnissen, welche von mehreren Zeitgenossen beschrieben werden. So erinnert sich u. a. Carl Czerny (1791–1857), der spätere Klaviervirtuose, Komponist und Pädagoge, wie er als 10-Jähriger im Jahr 1800 erstmals bei Beethoven vorspielte: „[...] Ein sehr wüst aussehendes Zimmer,

überall Papiere und Kleidungsstücke verstreut, einige Koffer, kahle Wände, kaum ein Stuhl. [...]“<sup>20</sup> Auch Carl Maria von Weber (1786–1826) soll bei einem Besuch Beethovens in Baden bei Wien im Jahr 1823 Ähnliches erfahren haben, wie sein Sohn Max Maria 1866 berichtete: „[...] Grösste Unordnung, Musik, Geld, Kleidungsstücke auf dem Fussboden, auf dem unsauberen Bett Wäsche gehäuft, der offenstehende Flügel mit dickem Staub bedeckt, zerbrochenes Kaffeegeschirr auf dem Tische [...]“<sup>21</sup>

#### 4. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit anderen Komponisten zeigen sich hinsichtlich des Hörproblems und der medizinischen Behandlung?

Für das Verständnis der speziellen Gegebenheiten der „Krankenakte“ von Beethoven erscheint es hilfreich, auch andere bekannte Komponisten in die Betrachtungen mit einzubeziehen, die Parallelen mit Beethoven aufweisen. Zur Frage des Hörens soll Bedřich Smetana (1824–1884) herangezogen werden, der zwar erst drei Jahre vor Beethovens Tod geboren wurde, der jedoch ebenfalls unter den Beschränkungen in der Diagnostik und Behandlung seiner Hörstörung litt. Ein mit Beethoven vergleichbarer prominenter Komponist, dessen Krankheitsursachen aus heutiger Sicht nicht abschließend geklärt sind und dessen Lebenszeit nahezu in dieselbe medizinhistorische Ära fällt, ist Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Auch er soll in den folgenden Ausführungen Beethoven an die Seite gestellt werden.

Wenn man die Krankheitsgeschichten von Mozart, Beethoven und Smetana *pars pro toto* als Beispiele für die Entwicklung der Medizin vom ausgehenden 18. bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nimmt, so kann ein deutlicher Fortschritt in den diagnostischen Möglichkeiten festgestellt werden, welcher jedoch leider nicht in gleicher Weise für die Therapie zu konstatieren ist. Darüber hinaus erscheint es interessant, die damals herrschenden Rahmenbedingungen mit den heutigen

Möglichkeiten zu vergleichen. Dies kann natürlich nur rein hypothetisch geschehen, da vieles mangels klarer Diagnosen und unscharfer Begrifflichkeiten im Unklaren bleibt. Eine solche Diskussion muss damit zwangsläufig spekulativ sein.

Mozarts Todeskrankheit wurde im Jahr 1791 rein beschreibend dargestellt, es erfolgte keine Autopsie. Die Bezeichnung seiner Krankheit lässt sich rückblickend keiner uns heute geläufigen Krankheitsentität zuordnen. Therapeutisch erfolgten Aderlässe, eine Maßnahme, die nach heutigem Kenntnisstand keine Verbesserung, sondern sogar eher eine Verschlechterung seines Zustandes bewirkte. Die Einschätzung, ob heute eine kausale Therapie möglich wäre, ist von der Grunderkrankung abhängig. Eine Diskussion über mögliche Grunderkrankungen würde den Rahmen des vorliegenden Kapitels sprengen. Heute wäre es jedoch mittels einer umfangreichen laborchemischen und bildgebenden Diagnostik vermutlich möglich, die Genese der Erkrankung Mozarts klar zu benennen. Wenn die Todesursache tatsächlich eine Urämie infolge einer terminalen Niereninsuffizienz gewesen wäre, stünde heute – neben antientzündlichen, fiebersenkenden und weiteren intensivmedizinischen Maßnahmen im akuten Krankheitsverlauf der letzten Tage – als Mittel der Wahl die Hämodialyse zur Verfügung. Sollten die Nieren durch die Grunderkrankung irreparabel geschädigt sein, käme sogar eine Nierentransplantation in Betracht. Somit scheint es nicht verwegen anzunehmen, dass Mozart heute so behandelt werden könnte, dass die Erkrankung nicht schon in jungen Jahren hätte zum Tode führen müssen.

Beethoven litt unter verschiedenen Symptomkomplexen des Magendarmtraktes, zudem verschlechterte sich sein Gehör progredient und er litt auch unter Kopfschmerzen. Des Weiteren bestanden erhebliche psychische Probleme mit Depressionen, die in mehrfach geäußerten suizidalen Gedanken mündeten.

Beethoven wurde hinsichtlich seiner unterschiedlichen Erkrankungen, die ihn lange Jahre seines Lebens begleiteten, unspezifisch behandelt – vornehmlich wohl der Brown'schen Lehre folgend. Sein Alkoholkonsum und seine psychischen Probleme wurden ebenfalls nicht spezifisch bzw. konsequent behandelt. Eine Leberfunktionsstörung wurde jedoch schon lange

vor seinem Tod im Jahr 1827 richtig erkannt – auch durch die bereits im Jahr 1821 aufgetretene Gelbsucht. Es wurde sinnvollerweise zum Alkoholverzicht geraten und im Endstadium wurde mit den Punktionen durchaus vernünftig eine symptomatische Linderung versucht. Es erfolgte eine Autopsie, welche hinsichtlich der Leber einen für eine Zirrhose typischen Befund erbrachte. Diese Diagnose erscheint auch aus heutiger Sicht wahrscheinlich zu sein. Außerdem fanden sich – ebenfalls nach heutigem Verständnis korrekt interpretiert – Zeichen einer Pancreatitis und einer Peritonitis (vgl. Kap. 5). Hinsichtlich des Gehörleidens erbrachte die Autopsie keine heute klar verwertbaren Befunde. Auch bei Beethoven gilt – analog zu Mozart –, dass es heute wesentlich wahrscheinlicher gelänge, die unterschiedlichen Erkrankungsentitäten mittels einer umfangreichen laborchemischen, bildgebenden und funktionsbezogenen Diagnostik einzuordnen. Eine Behandlung eines so multimorbiden Patienten wäre wohl jedoch auch heute schwierig. Hinsichtlich der gastro-enterologischen Erkrankungen, die ja auch immer in Zusammenschau mit der psychischen Situation zu sehen sind, wäre auch heute ein Heilungserfolg keineswegs garantiert (vgl. Kap. 5), ebenso wenig wie bei den quälenden Kopfschmerzen. Auch die psychischen Beschwerden wären nur bei maximaler Compliance des Patienten positiv zu beeinflussen. Hinsichtlich der Ertaubung wäre auch heute eine kausale Therapie vermutlich nicht möglich. Jedoch könnten – in Abhängigkeit von der tatsächlich zugrundeliegenden Erkrankung – symptomatisch erfolgversprechende Therapien eingeleitet werden (vgl. Kap. 9).

*Smetana* starb im Jahr 1884, nachdem er schon zehn Jahre zuvor ertaubt war. Schon zu Lebzeiten Smetanas wurde von den behandelnden Ärzten eine syphilitische Infektion als Ursache für die Ertaubung angenommen, was unter anderem daran abzulesen ist, dass der renommierte Wiener HNO-Arzt Prof. Dr. Adam Politzer (1835–1920) bereits im Jahr 1875 eine „Labyrinthlähmung“ diagnostizierte und empfahl, diese mit einer am ganzen Körper anzuwendenden Salbe zu behandeln. Hinsichtlich der Ohrsymptomatik regte er an – wiederum unspezifisch – mit „Elektrisieren“ zu kurieren. Diese Elektrotherapie wurde unter Anleitung von Prof. Dr. Emanuel Zaufal (1837–1910)

durchgeführt, jedoch ohne eine Besserung zu bewirken. Die Autopsie, welche Priv. Doz. Dr. Jaroslav Hlava (1855–1924) in Prag vornahm, erbrachte morphologische Veränderungen des Gehirns, wie sie bei einer syphilitisch bedingten progressiven Paralyse typisch sind. Bei Smetana wurde also die Diagnose nur aus den klinischen Befunden korrekt gestellt. Heute wäre es leicht möglich, mittels eines Abstrichs aus dem Primäraffekt (Ulcus durum) – Smetana selbst beschrieb diesen in einem Tagebucheintrag vom 30. April 1874 als „Eitergeschwür“<sup>22</sup> – das krankheitsauslösende Bakterium *Treponema pallidum* nachzuweisen. Dies ist jedoch erst seit dem Jahr 1905 möglich. Eine kausale Therapie der Syphilis, die zu einer sicheren Ausheilung führt, war zu Lebzeiten Smetanas noch nicht möglich. Heute wäre die Syphilis mit spezifischen Antibiotika relativ leicht und zuverlässig behandel- und heilbar. Da somit eine kausale Therapie der Grunderkrankung möglich wäre, würde Smetana heute bei frühzeitiger Behandlung nicht mehr das tertiäre Stadium der Neuroloues erreichen. Es ist also als hinreichend wahrscheinlich anzunehmen, dass Smetana heute nicht mehr erblinden würde.

### Coda

Die eingangs gestellten Fragen lassen sich anhand der getroffenen Ausführungen weitgehend beantworten.

Die *medizinische Wissenschaft* war zu Lebzeiten Beethovens vom Geiste der Aufklärung getragen. Der Paradigmenwechsel vom Aberglauben zur Vernunft, von dogmatischen Lehrmeinungen zu forschungs- und experimentbasierten Erkenntnissen, vom scholastischen Buchwissen zu praktischem Erfahrungswissen durch Beobachtungen am Krankenbett legten die Grundlagen für die „Schulmedizin“, deren Ausdifferenzierung unter dem Verständnis einer „evidenzbasierten“ Medizin bis heute anhält.

Zu Beethovens Zeit lassen sich Anfänge dieser Weiterent-

wicklung in der Medizin erkennen, die diagnostischen und therapeutischen Möglichkeiten erreichten allerdings nicht annähernd die heute als selbstverständlich angesehenen Standards der medizinischen Versorgung.

Im europäischen Vergleich ist die *allgemeine medizinische Versorgung zu Beethovens Lebzeiten in Wien* dagegen als sehr gut einzuschätzen. Die erste Wiener Medizinische Schule war von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis etwa 1830 maßgeblich an der Weiterentwicklung innovativer diagnostischer und therapeutischer Verfahren beteiligt. Ein Beispiel hierfür ist die Methode der Perkussion, die im Jahr 1761 erstmals von Johann Leopold Auenbrugger (1722–1809), einem Schüler van Swietens, beschrieben wurde als eine „neue Erfindung mittels Anschlagens an den menschlichen Brustkorb, als ein Zeichen, um verborgene Brust-Krankheiten zu entdecken.“<sup>23</sup> Auenbrugger verfasste „nebenberuflich“ im Jahr 1781 auch das Libretto für Antonio Salieris (1750–1825) Singspiel *Der Rauchfangkehrer*.

Die *Behandlungsmöglichkeiten* der Ärzte, also die faktische ärztliche Kunst in der Heilung von Kranken, waren aus heutiger Sicht sehr eingeschränkt. Dies lag nicht an den *Ärzten, die Beethoven zu Rate zog*, die als Koryphäen auch im universitären Kontext hochrangige Vertreter ihrer Zunft waren, sondern am eingeschränkten Wissensstand.

Diese Lücke zwischen einem „faustischen Forscherdrang“, welcher erkennen will, was den *Mensch* „im Innersten zusammenhält“, und den tatsächlichen Verbesserungen in den Behandlungen konnte auch in der „Zweiten Wiener Medizinischen Schule“, die der Universität Wien im 19. Jahrhundert zu Weltgeltung verhalf, nicht schnell geschlossen werden. Die Grundlage dieser Schule, die sich im Zeitraum von etwa 1830 bis in die 1930er Jahre stetig weiterentwickelte, bildeten die pathologisch-anatomischen Studien von Carl Freiherr von Rokitansky (1804–1878) und einigen anderen. Rokitansky war ab dem Jahr 1831 offiziell Schüler von Dr. Johannes Wagner (1800–1832), der am 27. März 1827 die Sektion von Beethovens Leichnam durchführte. Manche Quellen berichten, Ro-

kitansky sei bei der Obduktion Beethovens als Gehilfe Wagners anwesend gewesen.<sup>24</sup> Als entscheidender Erkenntnisgewinn von Rokitansky, der ab dem Jahr 1834 als leitender ao. Professor an der Pathologisch-anatomischen Prosektur des Allgemeinen Krankenhauses Wien Nachfolger des früh verstorbenen Wagner war, erwies sich der systematische Vergleich von Sektionsbefunden mit der klinischen Symptomatik und den physikalischen Untersuchungsergebnissen von Perkussion und Auskultation.

Die *medizinische Versorgung* und die *hygienischen Verhältnisse in Wien zu Beethovens Lebzeiten* waren im Allgemeinen schlecht. Die mittlere Lebenserwartung zur Zeit Beethovens betrug nur etwa 40 Jahre. Beethoven selbst erreichte ein Alter von 56 Jahren, wurde also älter als ein „Durchschnittsmensch“ seiner Zeit, während seine Mutter mit 40 und sein Bruder Karl mit 41 Jahren starben. Diese niedrige mittlere Lebenserwartung verbesserte sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts nicht wesentlich, sondern sie stieg erst im Verlaufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts langsam an, wobei große Unterschiede zwischen einzelnen Ländern bestehen blieben. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg näherten sich die Zahlen in den meisten Ländern der entwickelten Welt an. Besonders anschaulich hat diese Entwicklung der schwedische Gesundheitsforscher Hans Rosling in Video-Clips graphisch dargestellt. Auf YouTube kann man eine 4-minütige Kurzzusammenfassung der soziokulturellen Veränderungen und der Lebenserwartung, die unsere Welt in der Zeitspanne von 200 Jahren von 1810 bis 2009 erfahren hat, staunend bewundern.<sup>25</sup>

Heute liegt die mittlere Lebenserwartung in den Ländern mit einer guten Gesundheitsvorsorge etwa bei acht Lebensjahrzehnten oder sogar darüber – also beim annähernd Doppelten wie zu Beethovens Zeiten.

Hinsichtlich der *medizinischen Diagnostik* sind seit der Zeit Mozarts bei Beethoven und Smetana Fortschritte zu verzeichnen. Die körperliche Untersuchung der Patienten erbrachte ein klareres Bild über die Krankheitsentitäten und die bei Beethoven und Smetana durchgeführten Obduktionen erbrachten



zusätzlichen Erkenntnisgewinn. Hinsichtlich der *medizinischen Behandlung* blieben die Gemeinsamkeiten bei Mozart, Beethoven und Smetana groß, wesentliche paradigmatische Unterschiede lassen sich – bedauerlicherweise – nicht feststellen.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Brandenburg, S. (Hrsg.). *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe 7 Bände*. München: Henle, 1996 ff.

<sup>2</sup> *Beethoven Heiligenstädter Testament* von Asow H. M. (Hrsg.). Wien, München: Doblinger, 1957.

<sup>3</sup> Lühning, H. *Egmont op. 84*. In: Heinz von Loesch, Claus Raab (Hrsg.): *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber: Laaber Verlag 2006, S. 208–211.

<sup>4</sup> Goethe, J. W. *Faust – Eine Tragödie*. Goethes Werke Auswahl in 20 Teilen. Alt K. (Hrsg.) Achter Teil, Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co, 1920.

<sup>5</sup> Franken, F. H. *Die Krankheiten großer Komponisten*. 3. Aufl. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1999.

<sup>6</sup> Neumayr, A. *Berühmte Komponisten im Spiegel der Medizin*. Bd. 1–3. überarb. Neuauf. Wien: Ibero Verlag – European University Press Verlagsgesellschaft m.b.H. 2007.

<sup>7</sup> Otte, A. P., Wink, K. und Otte, K. *Kerners Krankheiten großer Musiker – Die Neubearbeitung*. 6. Aufl. Stuttgart: Schattauer, 2008.

<sup>8</sup> Wegeler, F. G. und Ries, F. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Koblenz: Verlag Karl Baedeker, 1838.

<sup>9</sup> Zitiert nach: Otte, A. P., Wink, K. und Otte, K. *Kerners Krankheiten großer Musiker – Die Neubearbeitung*. 6. Aufl. Stuttgart: Schattauer 2008, S. 109.

<sup>10</sup> Zitiert nach: Jesserer, H. und Bankl, H. *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden*. Wien: Verlag für medizinische Wissenschaften Wilhelm Maudrich, 1987, S. 41.

<sup>11</sup> Zitiert nach: Caeyers, J. *Beethoven: Der einsame Revolutionär – Eine Biographie*. München: C. H. Beck, 2012, S. 749.

<sup>12</sup> Zitiert nach: Jesserer, H. und Bankl, H. *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden*. Wien: Verlag für medizinische Wissenschaften Wilhelm Maudrich, 1987, S. 45.

- <sup>13</sup> Otte, A. P., Wink, K., und Otte, K. *Kerners Krankheiten großer Musiker* – Die Neubearbeitung. 6. Aufl. Stuttgart: Schattauer 2008, S. 101.
- <sup>14</sup> Knop, F., Kim-Victor, S. *Graf Conrad*. In: Das Beethoven Lexikon. Hrsg. von Heinz von Loesch und Claus Raab. Laaber: Laaber-Verlag, 2006, S. 296–297.
- <sup>15</sup> von Breuning, G. *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an Ludwig van Beethoven aus meiner Jugendzeit*. Wien: Rosner, 1874.
- <sup>16</sup> Jaekel, K., Richter, B., und Laszig, R. *Die historische Entwicklung der Cochlea-Implantate – Von Volta bis zur mehrkanaligen intracochleären Stimulation*. *Laryngo-Rhino-Otologie*, 81(9), 2002, S. 649–658.
- <sup>17</sup> Walser, A. *Am Anfang war die Nacht Musik: Roman*, München: Piper, 2010.
- <sup>18</sup> Am 8. Mai 1980 wurde auf der 33. Versammlung der WHO, der Welt-Gesundheits-Organisation, die Ausrottung der Pocken bestätigt.
- <sup>19</sup> Pieper, A. ... *Johann Peter Frank: Vom Arzt zum Gesundheitspolitiker*. *Dtsch. Arztebl.*, 2003, 100(28–29): A-1951 / B-1618 / C-1526.
- <sup>20</sup> Czerny, C. *Erinnerungen aus meinem Leben*. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 46 Hg. Walter Kolneder, Baden-Baden: Verlag Heitz, 1968, S. 13.
- <sup>21</sup> Weber, M. M. *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*. Band 2, Leipzig: Ernst Keil, 1866, S. 510–512.
- <sup>22</sup> Zitiert nach: Neumayr Bd. 3 xx.
- <sup>23</sup> Merbach, P. M. *Leopold Auenbrugger und die Anfänge der Lehre der Perkussion*. In: Jahresbericht der Gesellschaft für Natur- und Heilkunde in Dresden. München: Lehmann, 1863, S. 59 ff.
- <sup>24</sup> <https://www.oeaw.ac.at/ihb/forschungsbereiche/digitale-historiographie-und-editionen/forschung/oesterreichisches-biographisches-lexikon/biographien-des-monats/jaenner-2020/> (letzter Zugriff am 2.05.2020).
- <sup>25</sup> *Hans Rosling's 200 Countries, 200 Years, 4 Minutes – The Joy of Stats*. <https://www.youtube.com/watch?v=jbksRLYSojo>. (letzter Zugriff 2.05.2020).

## Kapitel 3



### Beethovens Freundschaft zu dem Bonner Arzt Prof. Wegeler

Norbert Flörken

(zusammen mit Felix Julius Wegeler und Malte Boecker)

Zu den wenigen Menschen, die mit Beethoven von Jugend an bis an sein Lebensende verbunden waren, gehören Franz Gerhard und Eleonore Wegeler, geborene von Breuning. Das Verhältnis untereinander war von Anfang an bestimmt durch gegenseitige Wertschätzung und freundschaftliche Zuneigung, wie uns der nachfolgende Einblick in die erhaltene Korrespondenz verrät.

Wo und wie sich Wegeler<sup>1</sup> (\* 1765) und Beethoven (\* 1770)<sup>2</sup> um das Jahr 1784 kennengelernt haben, ist nicht mehr zu ermitteln. Fest steht nur, dass der 19-jährige Student Wegeler den fünf Jahre jüngeren Schüler Ludwig im Haus der Witwe Helene von Breuning am Münsterplatz eingeführt hat.<sup>3</sup> Dort gab Ludwig ab 1785 den Kindern Eleonore (\* 1771) und Lorenz (\* 1776) Klavierunterricht. Bekanntlich wurde das Haus von Breuning für den jungen Ludwig ein zweites Zuhause; die „Hofrätin“ wusste den zuweilen aufbrausenden oder auch störrischen Ludwig zu nehmen, sie gab seinem Zustand den Namen „raptus“ – was für einen abrupt einsetzenden Erregungszustand steht. Beethoven kokettierte später sogar mit diesem Ausdruck.

Mit 13 Jahren wurde Beethoven stellvertretender Hoforganist bei Kurfürst Max Franz und trat damit in die Fußstapfen seines Vaters Johann und seines Großvaters Ludwig, die auch schon Mitglieder der Hofkapelle waren. Zunehmend brillierte der junge Ludwig durch sein Klavierspiel, wie ein späterer Bericht von 1791 erkennen lässt: Er habe in seiner Improvisation einen *beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen [gezeigt], nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte.*<sup>4</sup>

Inwieweit der junge Beethoven in der gemeinsamen Bonner Zeit Gefühle für Eleonore entwickelte, darüber kann nur spekuliert werden. Fest steht, dass die damals gültigen sozialen Schranken eine feste Verbindung verhindert hätten. Erst 1802, in den Jahren der französischen Herrschaft, konnte Eleonore einen Bürgerlichen heiraten – eben jenen Franz Gerhard Wegeler, der inzwischen Arzt und Professor geworden war. Beethoven jedenfalls ließ sie in seinen (sporadischen, aber gefühlvollen) Briefen an Wegeler stets liebevoll grüßen. Beethoven und Wegeler, der anders als Beethoven regelmäßigen Zugang zu den Buchbeständen der Lesegesellschaft von 1787 („Lese“) hatte,<sup>5</sup> verband zudem das Interesse an den aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen im Zuge der Französischen Revolution. Anfang der 1790er Jahre werden sie ihre Köpfe in den Gedichtband des auführerischen Bonner Professors Eulogius Schneider gesteckt haben; und Ludwig kopierte<sup>6</sup> für seinen Freund das sozialkritische „Kaplied“ des württembergischen Poeten Christian Friedrich Daniel Schubart.

1792 war Beethoven mit finanzieller Unterstützung seines Arbeitgebers, des Kurfürsten, nach Wien gereist, um dort seine Ausbildung fortzusetzen. Die Besetzung des linken Rheinufer durch die Franzosen<sup>7</sup> im Oktober 1794, der später die Auflösung von Kurköln folgte, machte eine Rückkehr unmöglich. 1794 folgte ihm – nicht ganz freiwillig – Wegeler, der sich in Bonn als Rektor der Universität mit den einrückenden neuen Landesherren überworfen hatte, in die österreichische Hauptstadt. *[S]elten verging ein Tag, wo sie nicht einander sahen.*<sup>8</sup>

Er war schon einmal – 1787 bis 1789 – *mit vorzüglicher Empfehlung und Unterstützung [des Kurfürsten] nach Wien [gegangen], um sich auf den dortigen ausgezeichneten Anstalten, namentlich an der Josephinischen Akademie unter Hunczowsky, Schmidt, Plenk u. a., dann an der Universität und dem damit verbundenen allgemeinen Bürgerspital und Gebärhaus unter Quarin, de Vigiliis, Zeller u. a. für die Arzneiwissenschaft weiter auszubilden. Sein eifriges Streben gewann ihm bald die Liebe und Freundschaft seiner Lehrer, unter welchen er mit Hunczowsky, mit Adam Schmidt und Wilhelm Schmitt in der herzlichsten Verbindung lebte. [...] In Wien erwarb Wegeler*

am 1. September 1789 [...] die medicinische Doktorwürde.<sup>9</sup> Noch im selben Jahr wurde er in Bonn zum Professor für Geburtshilfe und Gerichtsmedizin ernannt.

Weitere Bonner trafen in Wien ein: 1794 Lorenz von Breuning (\* 1777), das jüngste der Breuning-Kinder, der, betreut von Wegeler, bei dem Professor der Chirurgie von Hunczovsky Vorlesungen hörte; 1795 folgten seine Brüder Stephan (\* 1774) und Christoph (\* 1773). Alle drei verließen aber bald darauf Wien mit unterschiedlichen Zielen. Und 1803 machte sich Ferdinand Ries (1784–1838) nach Wien auf, um bei Beethoven zu lernen.

Am 30. Mai 1796 kehrten Wegeler und Christoph von Breuning *[n]ach einem [...] frölichen und [...] freundschaftlichen Abendmahle*<sup>10</sup> von Wien nach Bonn zurück, damals haben sich Franz und Ludwig das letzte Mal gesehen; fortan sind es seltene Briefe, mit denen sie Kontakt halten. Wegeler nahm seine Lehrtätigkeit an der Universität Bonn wieder auf<sup>11</sup> – allerdings stellte diese ihren Betrieb im Jahr 1798 ein. Dafür wurde Wegeler noch im selben Jahr Lehrer für Geburtshilfe an der nach französischem Muster errichteten Bonner Centralschule. In diesem Jahr – vier Jahre nach der Eroberung – zeichnete sich auch ab, dass das linke Rheinufer französisches Staatsgebiet werden würde; insoweit beruhigte sich die politische Lage, und die „Lese“, die in den Wirren der 90er Jahre arg gelitten hatte, nahm 1798 – angespornt von Dr. med. Wegeler – einen neuen Anlauf und wurde am 1. Dezember 1798 – mit Genehmigung und Unterstützung der Franzosen – neu eröffnet.

Im Jahre 1801 – Ludwig ist 30 Jahre alt, die erste Sinfonie war ein Jahr zuvor uraufgeführt worden – offenbart er dem ärztlichen Freund Franz als einem der Ersten seine Schwerhörigkeit und Beschwerden im Unterleib. Dabei waren die ersten Symptome der Schwerhörigkeit bereits 1797 aufgetreten; er hatte sie bislang verschwiegen oder vor anderen für Geistesabwesenheit ausgegeben. *[M]ein Gehör ist seit 3 Jahren immer schwächer geworden [...] nur meine ohren, die sausen und Brausen tag und Nacht fort; ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit 2 Jahren fast meide ich alle gesellschaften, weils mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen, ich bin Taub [...] daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester*

*oder gar anlehnen muß, um den schauspieler zu verstehen, die hohen Töne von Instrumenten singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin höre ich nicht, im sprechen ist es zu Verwundern daß es Leute giebt die es niemals merkten, da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür, manchmal auch hör ich den Redenden der leise spricht kaum, ja die Töne wohl, aber die worte nicht, und doch sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich.*<sup>12</sup>

Dieser Brief an Wegeler ist von großer Bedeutung für die Forschung, lässt er doch Rückschlüsse auf das Ausmaß seiner Schwerhörigkeit zu, das vom Tinnitus über einen Hochton- und Sprachverständlichkeits-Verlust bis zur Hyperakusis reicht, wie H. P. Zenner dargelegt hat<sup>13</sup> (vgl. Kap. 7, 9). Laut Zenner beschreibe Beethoven „die charakteristische, soziale Isolation des Schwerhörigen, die Schwerhörigkeit als Krankheit, die im wahrsten Sinne des Wortes doppelt unsichtbar ist: Man kann sie nicht sehen, und der Betroffene macht sich unsichtbar.“

Beethoven weiß selber zu genau, was dieser Zustand für einen Musiker bedeutet: *[H]ätte ich irgend ein anderes Fach, so giengs noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand.*<sup>14</sup>

Deswegen beschwört er seinen Freund um absolute Verschwiegenheit, selbst gegenüber seiner Frau Eleonore: *[I]ch bitte dich von diesem meinen Zustand niemanden auch nicht einmal der Lorchen etwas zu sagen, nur als geheymniß vertraue ich dir's an.* Und er bittet ihn, mit seinem Wiener Kollegen Gerhard Ritter von Vering (1755–1823) Kontakt aufzunehmen:

*[L]ieb wäre mirs, wenn du einmal mit Wering darüber Brief wechseltest.*

Viel mehr als seinen Kollegen informieren konnte der Freund aus dem fernen Bonn zunächst wohl auch nicht. – Ludwig plant schon den übernächsten Schritt: *[S]ollte mein Zustand fort dauern, so komme ich künftiges frühjahr zu dir, du miethes[st] mir irgendwo in einer schönen Gegend ein Hauß auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden, vielleicht wird's dadurch geändert.*

Fünf Monate später, am 16. 11. 1801<sup>15</sup>, berichtet Ludwig seinem Bonner Freund in einem ebenfalls sehr aussagekräftigem

Brief: *[E]s ist nun wahr, ich kann es nicht läugnen, das sausen und brausen ist etwas schwächer als sonst, besonders am Linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiß um nichts noch gebessert, ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schwächer geworden? – mit meinem unterleib gehts besser, besonders wenn ich einige Tage das lauwarne Bad brauche, befinde ich mich 8 auch 10 Tage ziemlich wohl [...] mit den Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt auch nach deinem Rath an.*

Bezüglich der mehrfach angesprochenen Unterleibsbeschwerden sei auf die ausführliche Darstellung bei Strassding verwiesen (vgl. Kap. 5).

Wirklich erfolgreich waren die Behandlungen wohl doch nicht, denn Ludwig fährt fort: *[V]on sturzbäder will W.[ering] nichts wissen überhaupt aber bin ich mit ihm sehr unzufrieden, er hat gar zu wenig sorge und Nachsicht für so eine Kranckheit, komme ich nicht einmal zu ihm und das geschieht auch mit viel mühe, so würde ich ihn nie sehen – was hältst du von schmidt, ich wechse zwar nicht gern, doch scheint mir W. ist zu sehr Praktiker als daß er sich viel neue Ideen durchs Lesen verschafte – S.[chmidt] scheint mir hierin ein ganz anderer Mensch zu seyn und würde vielleicht auch nicht gar so nachlässig seyn?*

Wie Zenner zu Recht bemerkt, „war Beethovens Ärzte-Hopping kein Wunder, aber die besten Ärzte seiner Zeit konnten ihm alle nicht helfen.“ Die Vielzahl der Behandlungsmethoden von Mandelöl-Ohrentropfen über Meerrettich-Baumwolle, Teesorten und Vesikatorien bis zu lauwarmen Donaubädern entsprachen dem Kenntnisstand der damaligen Zeit (vgl. Kap. 2).

Der leidende Kranke fragt den befreundeten Arzt nach alternativen Behandlungsmethoden: *Man spricht Wunder vom Galvanism was sagst du dazu?*<sup>16</sup> Eine Antwort Wegelers darauf ist nicht überliefert. Es ist auch fraglich, ob Wegeler mit Beethovens unpräzisen Beschreibungen eine Ferndiagnose stellen konnte oder wollte; Ludwigs Lebensweise, die man getrost chaotisch nennen kann, war ihm ja aus den gemeinsamen Jahren vertraut, und wahrscheinlich auch seine Art, eigentlich *nie* [...] an einen ärztlichen Rath ernstlich zu denken.<sup>17</sup>

Gar so arg sieht Ludwig seine Lage aber dann doch nicht, er ist sogar recht beschwingt: *[E]twas angenehmer lebe ich jezt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht, du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht, wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich flohe – die Menschen, mußte Misanthrop scheinen, und bins doch so wenig, diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen<sup>18</sup> hervorgebracht, die mich liebt, und die ich liebe, es sind seit 2 Jahren wieder einige seelige Augenblicke, und es ist das erstmal, daß ich fühle, daß – heirathen glücklich machen könnte, leider ist sie nicht von meinem stande – und jetzt – könnte ich nun freylich nicht heirathen.<sup>19</sup>*

Und trotzig teilt er mit: *[S]o glücklich als es mir hinieden beschieden ist, sollt ihr mich sehen, nicht unglücklich – nein das könnte ich nicht ertragen – ich will dem schicksaal in den rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht – o es ist so schön das Leben tausendmal leben – für ein stilles – Leben, nein ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht.*

Damit hat er das beschauliche Leben eines Bauern, von dem er oben noch gesprochen hatte, ad acta gelegt. – Eindrücklich klagt Beethoven im Oktober 1802 in seinem „Heiligenstädter Testament“: *[...] wie ein Verbannter muß ich leben, [...] welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an die Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück [...]*<sup>20</sup>

Zwei Jahre später, am 13.10.1804, erhält Wegeler einen Brief von seinem besorgten Schwager Stephan von Breuning, der bis vor kurzem bei Beethoven gewohnt und gearbeitet hatte: *Der einzige Freund, der mir von den Jugendjahren hier blieb, trägt auch oft und viel dazu bey, daß ich gezwungen werde, die abwesenden zu vernachlässigen. Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeschreiblichen und, ich möchte sagen schrecklichen Einfluß seine Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. – Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu*



*seyn, bey seinem heftigen Charakter, hierbey Verschlossenheit, Mißtrauen, oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit.*<sup>21</sup>

Selbstmordgedanken angesichts seiner Schwerhörigkeit hatte Beethoven ja bereits im Heiligenstädter Testament erwogen und wieder verworfen (vgl. Kap. 4); im Jahr 1810 weist er sie ausdrücklich von sich: *[H]ätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freywillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär ich nicht mehr – und zwar durch mich selbst.*<sup>22</sup>

Wegeler erlebt zu dieser Zeit Familienglück; Töchterchen Helene (\* 1803 „Lenchen“) macht ihren Eltern viel Freude: *Den 1. Oktober 1803 hat unser liebes kleines Töchtlingen das erste Schneide-Zähngen auf der Linken Seite unten bekommen, den 4. auf der rechten Seite. – Den 1. November hat es zuerst selbst ein Küßgen gegeben, den 16. hat es ordentlich gesungen, den 29. hat es sich frei von der Seitenlehne des Canapee dem Vater in die Arme geworfen,* schreibt Mutter Eleonore in ihr Tagebuch.<sup>23</sup>

Beethoven scheint um diese Zeit herum öfter daran gedacht zu haben, eine eheliche Verbindung einzugehen; recht konkret wird er gegenüber Wegeler im Mai 1810, als er ihn bittet, möglichst bald seinen Taufschein in Bonn zu besorgen: *[D]u wirst mir eine Freundschaftliche Bitte nicht abschlagen, wenn ich dich ersuche mir meinen Taufschein zu besorgen [...] solltest du auch selbst es der Mühe werth halten, der sache nachzuforschen und es dir gefallen, die reise von [deinem Wohnort] Koblenz nach Bonn zu machen, so rechne mir nur alles an [...] Je baldler du mir den Taufschein schikst, desto größer meine Verbindlichkeit.*<sup>24</sup>

Ludwig verrät nicht, wer die junge Dame ist, deretwegen er den Freund einspannen will. Es ist Therese Malfatti, 20 Jahre jünger als Ludwig, Tochter einer vornehmen Bankiersfamilie, die ihm aber bald zu verstehen gibt, daß er zwar als Musiker, aber nicht als Heiratskandidat willkommen sei.<sup>25</sup>

Das Scheitern der Heiratspläne erfährt Wegeler aber erst Monate später – und nicht von Ludwig selbst, sondern von Stephan von Breuning, dem Beethoven *wenigstens alle Wochen einmal*

[sagt], daß er dir schreiben will.<sup>26</sup> Offensichtlich macht es Ludwig, der ohnehin keine großer Briefeschreiber war, verlegen, dem Freund das Scheitern seiner Brautwerbung einzugestehen.

In dem Briefwechsel Wegeler–Beethoven gibt es nun eine mehrjährige Pause, nur 1816 unterbrochen von Ludwigs Geschenk eines böhmischen Glases und des Höfel-Stiches nach Letronne mit der Widmung *Für meinen Freund Wegeler. Wien am 27<sup>ten</sup> März 1815.*<sup>27</sup> Das Begleitschreiben vom 29. September 1816 schließt Ludwig mit den Worten: *[L]eb wohl du bist Mann vater ich auch doch ohne Frau – grüße mir all die deinigen u. die unsrigen – dein Freund l. v. Beethoven.*<sup>28</sup>

Wegeler kommentiert später die Stelle in den Notizen: *Beethoven erzog den Sohn seines Bruders Caspar, der das Jahr vorher gestorben war.*<sup>29</sup> Ob eine abweichende Interpretation – beispielsweise im Hinblick auf Josephine Brunsvik – möglich ist, die Wegeler nicht in den Sinn gekommen ist, möge die Beethoven-Forschung beantworten.

Die Pause in dem Briefwechsel – *eben nicht sehr lebhaft*<sup>30</sup> – erklärt Wegeler damit, dass *schon damals mehrere Briefe mir entkommen oder an Liebhaber von Autographien verschenkt worden [sind].*

Der nächste Brief<sup>31</sup> ist datiert vom 28.12.1825, der 60-jährige Wegeler und seine Frau Eleonore schreiben ihn an Beethoven; da ihm und Beethovens Antwort eine zentrale Bedeutung zukommt, soll er ausführlich wiedergegeben werden:

*Mein lieber alter Louis!*

*[...] da wir Alten doch so gern in der Vergangenheit leben, und uns an Bildern aus unsrer Jugend am meisten ergötzen. Mir wenigstens ist die Bekanntschaft und die enge, durch deine gute Mutter gesegnete, Jugendfreundschaft mit dir ein sehr heller Punkt meines Lebens, auf den ich mit Vergnügen hinblicke und der mich vorzüglich auf Reisen beschäftigt. Nun sehe ich an dir wie an einen Heros hinauf, und bin stolz darauf sagen zu können: ich war nicht ohne Einwirkung auf seine Entwicklung, mir vertraute er seine Wünsche und Träume, und wenn er später so häufig miskannt ward, ich wußte wohl, was er wollte. Gottlob, daß ich mit meiner Frau, und nun später mit meinen Kindern*

*von dir sprechen darf; war doch das Haus meiner Schwiegermutter mehr dein Wohnhaus als das deinige, besonders nachdem du die edle Mutter verloren hattest. Sage uns nur noch einmal: ja, ich denke Eurer in Heiterer, in trüber Stimmung! – Ist der Mensch, und wenn er so hoch steht, wie du, doch nur einmal in seinem Leben glücklich, nämlich in seiner Jugend; die Steine von Bonn, Creuzberg, Godesburg, die Baumschul etc etc haben für dich Haken, an welche du manche Idee froh anknüpfen kannst.*

In der Folge liefert Wegeler dem Freund ein Resümee seines eigenen Lebens:

*Doch ich will dir jetzt von mir, von uns etwas sagen, um dir ein Beispiel zu geben, wie du mir antworten muß[t]. Nach meiner Zurückkunft von Wien 1796 gieng's mir ziemlich übel; ich mußte mehrere Jahre von der Praxis allein leben, und das dauerte in der höchst verarmten Gegend einige Jahre, ehe ich mein Auskommen hatte. Nun ward ich aber wieder ein bezahlter Professor [an der Bonner Centralschule], und heirathete denn 1802. Das Jahr darauf bekam ich ein Mädchen, was noch lebt, und ganz gut gerathen ist. Es hat mit vielem richtigen Verstand die Heiterkeit seines Vaters, und spielt Beethovensche Sonaten am liebsten. Das ist wohl kein Verdienst, sondern angeboren. Im Jahr 1807 ward mir ein Knabe [= Julius Stephan] geboren, der jetzt in Berlin Medizin studiert. Nach 4 Jahren schicke ich ihn nach Wien, wirst du dich seiner annehmen? Von der Familie deines Freundes starb der Vater 70 Jahre alt, den 1 Jan. 1800. – Von jener meiner Frau der Scholaster vor 4 Jahren, alt 72 Jahr, die Tante [Margarethe von] Stockhausen von [Beul an] der Abr in diesem Jahr 73 Jahr alt. Die Mama [Helene von] Breuning ist 76, der Onkel [Canonicus Johann Philipp von Breuning] in Kerpen 85 Jahr alt. Letzterer freut sich noch des Lebens, und spricht oft von dir, – die Mama war mit der Tante wieder nach Köln gezogen, sie wohnten im Hause ihrer Eltern [von Kerich], das sie nach 66 Jahren wieder betraten, dann neu bauen ließen etc. Ich selbst habe im August meinen 60<sup>t</sup> Geburtstag in einer Gesellschaft von einigen 60 Freunden und Bekannten gefeiert,*

*in welcher sich die Vornehmsten der Stadt befanden. – Seit 1807 wohne ich hier, habe nun ein schönes Haus, und eine schöne Stelle. Meine Vorgesetzten sind mit mir zufrieden und der [preußische] König gab mir Orden und Medaillen. Lore und ich sind auch ziemlich gesund.*

Hier ist Wegeler in der Rückschau hinsichtlich des Jahres 1796 ungenau, da er offiziell wieder bzw. noch Professor an der Universität war, die allerdings mehr und mehr Studenten verlor und 1798 ihren Betrieb einstellte.

Und Eleonore schreibt:<sup>32</sup>

*Schon lange lieber Beethoven! war es mein Wunsch daß Wegeler ihnen einmal wieder schreiben möge – nun da dieser Wunsch erfüllt glaube ich noch ein paar Worte zusezen zu müssen – nicht nur um mich etwas näher in ihr Gedächtniß zu bringen sondern um die wichtige Frage zu wiederholen ob sie gar kein Verlangen haben den Rhein u. ihren Geburtsordt wiederzusehn – Sie werden uns zu jeder Zeit u. Stunde der willkommenste Gast sein – u. Weg.[eler] u. mir die größte Freude machen – unser Lenchen dankt ihnen so manche frohe Stunde – hört so gern von ihnen erzählen – weiß alle kleine Begebenheiten unserer frohen Jugend in Bonn – von Zwist u. Versöhnung – – Wie glücklich würde diese sein, sie zu sehn! – Daß Mädchen hatt leider kein Musick Talent, aber durch großen Fleiß u. ausdauer hatt sie es doch so weit gebracht daß sie ihre Sonaten Variationen u.[nd] d.[er]g.[leichen] spielen kann u. da Musick immer die größte Erholung für Weg.[eler] bleibt macht sie ihm manche frohe Stunde dadurch. Julius hatt Musick Talent, war aber bis jertz nachlässig – u. erst seit einem 1/2 Jahr lernt er mit Lust u. Freude Violoncelle da er in Berlin einen guten Lehrer hatt, glaube ich bestimmt daß er noch etwas lernen wird – beide Kinder sind groß u. gleichen dem Vater – auch in der heitren fröhlichen Laune, welche Gottlob Weg.[eler] noch nicht ganz verlassen hatt – –*

*Er hatt ein großes Vergnügen die Thema's ihrer Variationen zu Spielen, die Alten stehn oben an doch übt er manchmal mit ungläublicher Geduld ein neues ein – Ihr Opferlied steht an der Spitze – nie kömpt er in's Wohnzimmer ohne an's Clavier zu gehn*

– schon daraus lieber Beethoven! können sie sehn, in welcher immerdaurendem Andenken sie bei uns leben – sagen sie uns doch einmal daß dies einigen Werth für sie hatt, u. daß auch wir nicht ganz von ihnen vergeßen sind – Wäre es nicht so schwer oft unsre liebsten Wünsche zu befriedigen, hätten wir wohl schon den Bruder in Wien besucht, wobei gewiß daß Vergnügen Sie zu sehn berücksichtigt wurde – aber an eine solche Reise ist nicht zu denken jetzt durchaus nicht da der Sohn in Berlin ist – Weg.[eler] hatt ihnen gesagt wie es uns geht – wir hatten unrecht zu klagen – selbst die schwerste Zeit ging uns glücklicher vorbei wie 100 andren – daß größte Glück ist daß wir gesund sind, u. die Kinder gut u. Braf sind – ja beide machten uns durchaus noch keinen Verdrus – u. sind selbst froh u. guter Dinge – [...]

leben Sie wohl lieber Beethoven u. denken sie unser in redlicher Güte – –

Ele[onore] Wegeler

Fast ein Jahr vergeht, bevor Beethoven antwortet<sup>33</sup>, am 7. Dezember 1826; zwei Jahre zuvor war die Neunte uraufgeführt worden. Beethoven ist jetzt fast 56 Jahre alt und hat nur noch wenige Monate zu leben.

*Mein alter geliebter Freund!*

Welches Vergnügen mir dein, u. deiner Lorchen Brief verursachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freylich hätte pfeilschnell eine Antwort darauf erfolgen sollen; ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachlässig, weil ich denke, daß die bessern Menschen mich ohnehin kennen. Im Kopf mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich meistens die Feder weg, weil ich nicht so zu schreiben im Stande bin, wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die du mir stets bewiesen hast; z. B. wie du mein Zimmer weissen liebest u. mich so angenehm überraschtest, – eben so von der Familie Breuning[.] Kam man von einander, so lag dieß im Kreislauf der Dinge; jeder mußte den Zweck seiner Bestimmung verfolgen, u. zu erreichen suchen. Allein die ewig unerschütterlichen, festen Grundsätze des Guten hielten uns dennoch immer fest zusammen verbunden. – Leider kann ich heute dir nicht so

*viel schreiben, als ich wünschte, da ich bettlagerig bin, u. beschränke mich darauf, einige Punkte deines Briefes zu beantworten. [...]*

*Du schreibst von deinem Sohne. Es versteht sich wohl von selbst, daß, wenn er hieher kommt, er seinen Freund u. Vater in mir finden wird; u. wo ich im Stande bin, ihm in irgend etwas zu dienen oder zu helfen, werde ich es mit Freuden thun. –*

*Von deiner Lorchen habe ich noch die Silhouette, woraus zu ersehnen, wie mir alles liebe u. Gute aus meiner Jugend noch theurer ist.*

*Von meinen Diplomen schreibe ich nur kürzlich, daß ich Ehrenmitglied der k[öniglichen] Gesellschaft der Wissenschaften in Schweden, eben so in Amsterdam, u. auch Ehrenbürger von Wien bin. – Vor Kurzem hat ein gewisser Dr. Spicker meine letzte große [Neunte] Symphonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet, u. ich mußte die Dedication eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bey der Gesandtschaft um die Erlaubniß, das Werk dem Könige zueignen zu dürfen, angesucht, welche mir auch von ihm gegeben wurde. [...]*

*Es heißt übrigens bey mir immer: Nulla dies sine linea, u. lase ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger erwache. Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, u. dann wie ein altes Kind irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen. – Du wirst bald durch die Gebrüder Schott in Mainz einige Musikalien erhalten. – Das Portrait, welches du beyliegend bekommst, ist zwar ein künstlerisches Meisterstück, doch ist es nicht das letzte, welches von mir gefertigt wurde. – Von den Ehrenbezeigungen, die dir, ich weiß es, Freude machen, melde ich dir noch, daß mir von dem verstorbenen König von Frankreich eine Medaille zugesandt wurde, mit der Inschrift: *Donné par le Roi à Monsieur Beethoven*; welche von einem sehr verbindlichen Schreiben des premier Gentilhomme du Roi, Duc de Châtres, begleitet wurde.*

*Mein geliebter Freund! Nimm für heute vorlieb, ohnehin ergrift mich die Erinnerung an die Vergangenheit; u. nicht ohne viele Thränen erhältst du diesen Brief. Der Anfang ist nun gemacht, u. bald erhältst du wieder ein Schreiben; und je öfter du*

*mir schreiben wirst, desto mehr Vergnügen wirst du mir machen. Wegen unsrer Freundschaft bedarf es von keiner Seite einer Anfrage, u. so lebe wohl; ich bitte dich, dein liebes Lorchchen u. deine Kinder in meinem Nahmen zu umarmen u. zu küssen, u. dabey meiner zu gedenken. Gott mit euch allen!*

*Wie immer dein treuer, dich ehrender wahrer Freund*  
Beethoven

Wegeler dürfte vor allem aus den letzten Zeilen des Briefes herausgelesen haben, daß Beethoven viel Lebensmut verloren hat; die Passage zu Eleonores Silhouette offenbart die Rückwärts-gewandtheit des Alters. Somit hält es Wegeler für angebracht, am 1. Februar 1827<sup>34</sup> seinem Freund Mut und Zuversicht zu vermitteln, indem er ihm konkrete Pläne vorträgt:

*Das Wort: Besuch, erinnert mich aber schmerzlich an deine Krankheit, obschon ich in derselben ein Mittel sehe, einen meiner sehnlichsten Wünsche zu realisieren. Du wirst von der Krankheit, an welcher du gegenwärtig leidest, in den ersten Monaten genesen; dafür bürgt mir nicht so sehr dein kräftiges Mannesalter; deine ganze Constitution, die Vorübergehenden Ursachen derselben, als die Natur der Krankheit selbst, die zwar hartnäckig ist und langwierig aber der ungeschwächten Natur und den Bemühungen der Kunst dennoch weicht. Nun aber wird eine Nachcur nothwendig und diese wirst du, wenn ich dein Uebel nicht ganz verkenne, in Carlsbad finden. Nun gehen hier zu lande so viele Schnellwagen, daß ich von hier aus in 4, höchstens 5 Tagen in Carlsbad seyn kann, oder ich schicke einen meiner Patienten hin und begleite den. Dort bringen wir denn 3 Wochen zu; und dann soll eine kleine Reise durch einen Theil des südlichen Deutschlands, und zuletzt Vaterländische Luft und Jugendbilder und die Besorgung meiner Familie, in welcher du ja jetzt schon einheimisch bist, das Fehlende ergänzen und das gewonnene stärken. Es ist mir dieses ein liebliches Bild, mit dem meine Fantasie sich gar gern beschäftigt.*

Und Eleonore setzt nochmals hinzu: *Allem waß Weg.[eler] Ihnen mein lieber Beetho.[ven] geschrieben kann ich nur zu-*

*stimmen – ja ich kann es mir nicht versagen Sie durch wenige Worte recht herzlich zu bitten alles waß über eine Reise hierher, versteht sich zu uns betrifft[?] bald möglichst in erfüllung zu bringen – ich habe die größte Hoffnung daß Sie sich hier bald ganz erholen würden, u. Ihr Besuch gewährte mir die Erfüllung eines meiner größten Wünsche – Warum soll denn die Badreise vorangehn kommen Sie, u. sehn Sie erst waß vaterländische Luft vermacht –*

*E[leonore] Weg[eler].*

Beethoven hatte zwar in all den Wiener Jahren hin und wieder mit dem Gedanken gespielt, seine Geburtsstadt zu besuchen, aber dieses Vorhaben war doch immer halbherzig geblieben, und jetzt angesichts seines Gesundheitszustandes, den Wegeler offensichtlich nicht kannte, völlig illusorisch.

Noch am 17. Februar 1827<sup>35</sup> schreibt Beethoven in ziemlicher Verkennung der Tatsachen – oder wollte er etwa im Ernst gegenüber dem Arzt die Gefahr kleinreden? – unter anderem:

*Mit der Genesung, wenn ich es so nennen darf, geht es noch sehr langsam. Es läßt sich vermuthen, daß noch eine 4<sup>te</sup> Operation zu erwarten sey, obwohl die Ärzte noch nichts davon sagen. Ich gedulde mich, und denke: alles Uible führt manchmal etwas Gutes herbey<sup>36</sup> und schickt ihm ein Portrait<sup>37</sup> mit der Widmung: *Seinem vieljährigen, geehrten, geliebten Freunde F. v. Wegeler von LOUIS VAN BEETHOVEN.* Er verabschiedet sich von den Wegelers: *Wie viel möchte ich dir heute noch sagen; allein ich bin zu schwach, ich kann daher nichts mehr, als dich mit deinem Lottchen [recte: Lorchen] im Geiste umarmen. Mit wahrer Freundschaft und Anhänglichkeit an dich und an die Deinen**

*Dein alter treuer Freund*

*Beethoven*

In den Tagen, als Beethoven dies an Wegeler schrieb, erhielt er zahlreichen Besuch, insbesondere von denen, die von dem bedenklichen Zustand des Komponisten gehört hatten, so auch von Wegelers Schwager Stephan von Breuning und dessen Sohn



Gerhard, der ihn mit den neuesten Geschichten aus der Stadt aufmunterte. Gerhard von Breuning erinnerte sich: *Am folgenden Morgen waren alle Symptome der herannahenden Auflösung da. Der 26. März 1827 war stürmisch, trüb, ein Schneegestöber mit Donner und Blitz erhob sich gegen die sechste Nachmittagsstunde. – Beethoven starb.*<sup>38</sup>

Aus dem Obduktionsbericht vom 27.03.1827<sup>39</sup>:

*Der Ohrknorpel zeigte sich groß und regelmäßig geformt, die kahnförmige Vertiefung, besonders aber die Muschel desselben war sehr geräumig und um die Hälfte tiefer als gewöhnlich; die verschiedenen Ecken und Windungen waren bedeutend erhaben. Der äußere Gehörgang erschien, besonders gegen das verdeckte Trommelfell, mit glänzenden Hautschuppen belegt. Die Eustachische Ohrtrumpete war sehr verdickt, ihre Schleimhaut angewulstet und gegen den knöchernen Theil etwas verengert. Vor deren Ausmündung und gegen die Mandeln bemerkte man narbige Grübchen. Die ansehnlichen Zellen des großen und mit keinem Einschnitte bezeichneten Warzenfortsatzes waren von einer blutreichen Schleimhaut ausgekleidet. Einen ähnlichen Blutreichthum zeigte auch die sämmtliche, von ansehnlichen Gefäßzweigen durchzogene Substanz des Felsenbeins, insbesondere in der Gegend der Schnecke, deren häutiges Spiralblatt leicht geröthet erschien.*

*Die Antlitznerven waren von bedeutender Dicke; die Hörnerven dagegen zusammengeschrumpft und marklos; die längs denselben verlaufenden Gehörschlagadern waren über eine Rabenfederspuhle ausgedehnt und knorplicht. Der linke, viel dünnere Hörnerve entsprang mit drey sehr dünnen, graulichen, der rechte mit einem härteren, hellweißen Streifen aus der in diesem Umfange viel consistenteren und blutreicheren Substanz der vierten Gehirnkammer. Die Windungen des sonst viel weiche- ren und wasserhältigen Gehirnes erschienen nochmahl so tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das Schedelge- wölbe zeigte durchgehends große Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke.*

Wegeler überlebte seinen Freund Ludwig noch gut 20 Jahre; ein Zeitgenosse berichtet von den Beethoven-Feierlichkeiten 1845<sup>40</sup>:

*Hr. Simrock, dessen Vater bekanntermaßen selbst mit dem großen Tondichter in näherer Verbindung gestanden, erzählte uns Mehreres auf ihn Bezügliches und erwähnte auch der beiden ältesten Freunde Beethovens, die noch in Bonn lebten; es sind dieß der Urgroßvater [Franz Anton] Ries (geboren den 10. November 1755) derselbe den die Bonner Universität bei Gelegenheit des Festes mit dem Ehrendoctordiplome überraschte und Hr. Geheimerath Dr. Franz Gerhart Wegeler, der mit dem verstorbenen Componisten Ferdinand Ries i. J. 1838 die ‚Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven‘ in Coblenz erscheinen ließ. Wir waren eben im Gespräche über den Letzteren begriffen, als sich die Thür öffnete und er selbst hereintrat. Ein lebenslustiger Greis voll Humor und Laune. Er setzte sich zu uns und das früher begonnene Gespräch über Beethoven wurde fortgesetzt, nur erhielt es durch die Anwesenheit Wegeler’s ein erhöhtes Interesse. Der muntere Greis würzte seine Mittheilungen mit humoristischen Bemerkungen, die ihnen einen eigenthümlichen Reiz verschafften. Er theilte uns mit, daß er zu den früher erwähnten biographischen Notizen über Beethoven, jetzt bei Gelegenheit der Errichtung seines Denkmals einen Nachtrag<sup>41</sup> herausgegeben habe, und als er bemerkte, daß dieß von uns mit großem Interesse aufgenommen wurde, zog er die Brochure aus der Tasche und verehrte Jedem ein Exemplar davon.*

Franz Gerhard Wegeler starb 1848, seine Eleonore geb. von Breuning war bereits 1841 verstorben.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Flörken, N. (2020). *Franz Gerhard Wegeler. Ein Freund Beethovens. Reden und Schriften 1786–1845*. Bonn: BonnBuchVerlag.

<sup>2</sup> Schloßmacher, N. (2019). *Der erste Auftritt*. Bonn: Beethoven-Haus.

<sup>3</sup> Caeyers, J. (2012). *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*. München: Beck. S. 179.

<sup>4</sup> Junker, C. L., Noch etwas vom kurköllnischen Orchester, in: *Musikalische Korrespondenz*, 1791 Sp. 380. Junker 1791 in: Lockwood, L. (2009). *Beethoven. Seine Musik. Sein Leben*. Kassel: Bärenreiter/Metzler. S. 27; siehe auch die Episode von 1791 in: Caeyers, J. (2012). *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*. München: Beck. S. 100.

<sup>5</sup> Ruckstuhl, K. (1961). Geschichte der Lese- und Erholungsgesellschaft in Bonn. *Bonner Geschichtsblätter*, 15.

<sup>6</sup> Autograph im Beethoven-Haus, Sammlung Wegeler W 1; vgl. auch Wolfshohl, A. (2018). „Lichtstrahlen der Aufklärung“. *Die Bonner Lese-Gesellschaft. Geistiger Nährboden für Beethoven und seine Zeitgenossen*. Bonn: Beethoven-Haus, S. 16.

<sup>7</sup> Flörken, N. (2017). *Die französischen Jahre in Bonn 1794–1814*. Bonn: Kid Verlag.

<sup>8</sup> Wegeler, J. (1839). *Franz Gerhard Wegeler*. Coblenz: Kehr, S. 8.

<sup>9</sup> Wegeler, J. (1839). *Franz Gerhard Wegeler*. Coblenz: Kehr, S. 5 f.

<sup>10</sup> Fundstelle: Lorenz von Breuning an seine Schwester Eleonore, 31. Mai 1796, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 123.

<sup>11</sup> Prössler, B. (2008). *Franz Gerhard Wegeler. Ein rheinischer Arzt, Universitätsprofessor, Medizinalbeamter und Freund Beethovens*. Bonn: Beethoven-Haus, S. 14.

<sup>12</sup> BGA, 65.

<sup>13</sup> Zenner, H. P. (2002). Wie ein Verbannter muß ich leben, in *Deutsches Ärzteblatt*, 99: A 2762–2766 [Heft 42]; <https://www.aerzteblatt.de/archiv/34009/Beethovens-Taubheit-Wie-ein-Verbannter-muss-ich-leben>.

<sup>14</sup> BGA 65.

<sup>15</sup> BGA 70.

<sup>16</sup> BGA 70.

<sup>17</sup> Wawruch, A. (30. April 1842). Aertzlicher Rückblick auf L. van Beethoven's letzte Lebenspoche. (F. Witthauer, Hrsg.) *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 86, S. 681 ff.

<sup>18</sup> D.i. Giulietta Guicciardi, geboren vermutlich 1784, eine seiner Klavierschülerinnen, der er die Mondscheinsonate widmete, vgl. BGA 70, Anm. 7.

<sup>19</sup> BGA 70.

<sup>20</sup> BGA 106.

<sup>21</sup> Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 126.

<sup>22</sup> BGA 439.

<sup>23</sup> von Hatzfeld, A. (31. Mai 1950). Eleonore von Breunings Tagebuch. *General-Anzeiger*.

<sup>24</sup> BGA 439.

- <sup>25</sup> Kommentar zu BGA 439.
- <sup>26</sup> Stephan von Breuning an Franz Gerhard Wegeler, 11. August 1810; Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 130.
- <sup>27</sup> Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 25.
- <sup>28</sup> BGA 979.
- <sup>29</sup> Wegeler/Ries. (1838). *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Koblenz: Bädeker, S. 48 Anm. 3.
- <sup>30</sup> Wegeler und Ries, 1838, S. 45.
- <sup>31</sup> BGA 2100.
- <sup>32</sup> BGA 210.
- <sup>33</sup> BGA 2236.
- <sup>34</sup> BGA 2255.
- <sup>35</sup> Von fremder Hand geschrieben, von Beethoven nur die Unterschrift; BGA 2257.
- <sup>36</sup> BGA 2257.
- <sup>37</sup> Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 26.
- <sup>38</sup> von Breuning, G. (1874). *Aus dem Schwarzschanerhaus. Erinnerungen an Ludwig van Beethoven aus meiner Jugendzeit*. Wien: Rosner.
- <sup>39</sup> Wawruch, A. (30.04.1842). Aerztlicher Rückblick auf L. van Beethoven's letzte Lebensperiode. In: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (hrsg. von F. Witthauer), Bd. 86, S. 681 ff.
- <sup>40</sup> *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 13.9.1845.
- <sup>41</sup> Ferdinand-Ries-Gesellschaft (Hrsg.). (2012). *Wegeler/Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Nachdruck der Ausgabe 1838 mit dem Nachtrag von 1845*. Bonn.

## Kapitel 4



# Beethovens Schwerhörigkeit: psychosoziale Folgen und Resilienz

*Claudia Spahn*

### Einführung

In mehreren Kapiteln dieses Bandes wird über die Erkrankungen berichtet, die Beethoven als Mensch und Musiker zeit seines Lebens begleitet haben (vgl. Kap. 5, 7, 8 und 9). Besonders seiner Schwerhörigkeit kommt eine zentrale Stellung zu: sein Schüler Czerny hat Beethovens Werk sogar in Abhängigkeit von der Hörstörung in mehrere Phasen eingeteilt.<sup>1</sup> Die erste Periode, bis ca. 1802, in welcher sein Gehör ungeschwächt war; die zweite Periode, bis 1812, in welcher sein Gehör überhaupt nicht, oder nur leicht beeinträchtigt war; die dritte Periode, ab 1812, in welcher sein Gehör allmählich schwächer wurde. Die vollständige Taubheit, so Czerny, trat erst 1816 oder 1817 ein.

Im Folgenden soll der Fokus auf die psychosozialen Auswirkungen von Beethovens Schwerhörigkeit gelegt werden, wofür das Heiligenstädter Testament als wichtigste Quelle herangezogen wird.

### Das Heiligenstädter Testament

Mit seinem Heiligenstädter Testament<sup>2</sup> hat Ludwig van Beethoven ein wichtiges Zeugnis hinterlassen, in dem er uns tiefe Einblicke gibt, wie er seine zunehmende Gehörlosigkeit wahrgenommen und wie er darunter gelitten hat.

Das Schriftstück ist datiert auf den 6ten Oktober 1802, Beethoven stand zu diesem Zeitpunkt in seinem 33. Lebensjahr. Zur Behandlung seiner Magenbeschwerden hatte er von Mai bis

Oktober 1802 die Mineralquellen in Heiligenstadt bei Wien aufgesucht und während dieser Zeit in einem Bauernhaus etwas außerhalb von Heiligenstadt gewohnt. Hier muss er den Brief an seine Brüder Carl und Johann geschrieben haben, den er jedoch nie abschickte. Das Schriftstück wurde erst fünfundzwanzig Jahre später – nach Beethovens Tod – in seinem Nachlass gefunden und posthum als „Heiligenstädter Testament“ veröffentlicht. Das Original wird heute in der Hamburger Stadtbibliothek aufbewahrt.

Als Anlass zur Abfassung des Testaments wird der zunehmende Hörverlust angenommen, den Beethoven bereits ungefähr sechs Jahre zuvor erstmals bemerkt haben musste. In einem Brief vom 1. Juni 1801 schrieb er an seinen Wiener Freund Carl Amenda (1771–1836), dass „der edelste Teil, mein Gehör, sehr abgenommen hat, schon damals (...) fühlte ich davon Spuren, aber ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden.“<sup>3</sup>

Wegen seiner zentralen Bedeutung ist das Heiligenstädter Testament hier im Wortlaut wiedergegeben:

1 „Für meine Brüder *Carl* und {Leerraum} Beethoven

2 O ihr Menschen die ihr mich für Feindseelig störisch oder Mi-  
 3 santropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr  
 4 wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheint,  
 5 mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte  
 6 Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrich-  
 7 ten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit  
 8 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige  
 9 Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hofnung ge-  
 10 bessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines  
 11 **daurenden Übels** das (dessen Heilung vielleicht Jahre dauren  
 12 oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen Leb-  
 13 haften Temperamente gebohren selbst empfänglich für die Zer-  
 14 streuungen der Gesellschaft, muste ich früh mich absondern,  
 15 einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich  
 16 einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich dur[ch]  
 17 die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehör's  
 18 dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich  
 19 den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin  
 20 Taub, ach wie wär es möglich daß ich da die Schwäche eines  
 21 **Sinnes** angeben sollte, der bey mir in einem Vollkommenern  
 22 Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn denn ich einst in  
 23 der grösten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit,  
 24 wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt  
 25 haben – o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da  
 26 zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch  
 27 mischte, doppelt Wehe thut mir mein unglück, indem ich dabey  
 28 verkannt werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher  
 29 Gesellschaft, feinere unterredungen, Wechselseitige Ergießun-  
 30 gen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel als es die  
 31 höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in Gesellschaft  
 32 einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer  
 33 Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Ängstlichkeit, indem  
 34 ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meine[n] Zustand  
 35 merken zu laßen – so war es denn auch dieses halbe Jahr, was  
 36 ich auf dem Lande zubrachte, von meinem Vernünftigen Arzte  
 37 aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kamm

er ~~mir~~ fast meiner jezigen natürlichen Dispozition entgegen, ob- 38  
 schon, Vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich 39  
 mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn je- 40  
 mand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und 41  
**ich nichts** hörte, oder jemand den **Hirten Singen** hörte, und ich 42  
 auch nichts hörte, 43

{Zweite Seite des Autographs}

solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte 44  
 wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die **Kunst**, sie 45  
 hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher 46  
 zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich 47  
 aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben – wahr- 48  
 haft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle 49  
 Veränderung mich aus dem Besten Zustande in den schlechtesten 50  
 versetzen kann – **Geduld** – so heist es, Sie muß ich nun zur füh- 51  
 rerin wählen, ich habe es – daurend hoffe ich, soll mein Ent- 52  
 schluß seyn, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen ge- 53  
 fällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht 54  
 nicht, ich bin gefaßt – schon in meinem 28 Jahre gezwungen 55  
 Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwe- 56  
 re[r] als für irgend jemand – Gottheit du siehst herab auf mein 57  
 inneres, du kennst es, du weißt, daß menschenliebe und nei- 58  
 gung zum Wohlthun drin Hausen, o Menschen, wenn ihr einst 59  
 dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der un- 60  
 glückliche, er tröste sich, einen seines gleichen zu finden, der 61  
 trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was 62  
 in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler 63  
 und Menschen aufgenommen zu werden – ihr meine Brüder 64  
*Carl* und {Leerraum}, sobald ich Tod bin und Professor schmid 65  
 lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krank- 66  
 heit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr die- 67  
 ser meiner Krankengeschichte bey, ~~zu~~ damit wenigstens so viel 68  
 als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde 69  
 – zugleich erkläre ich euch beyde hier für ~~meine~~ die Erben des 70  
 kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) von mir, 71  
 theilt es redlich, und vertrag und helft euch einander, was ihr 72



73 mir zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst ver-  
74 ziehen, dir Bruder *Carl* danke ich noch in's besondre für deine  
75 in dieser leztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit,  
76 Mein Wunsch ist, daß ich euch ein bessers sorgenvolleres  
77 Leben, als mir, werde, emphelt euren nach Kindern **Tugend**, sie  
78 nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus  
79 Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr  
80 Danke

{Dritte Seite des Autographs}

81 ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein  
82 Leben endigte – lebt wohl und liebt euch; – allen Freunden dan-  
83 ke ich, besonders fürst *Lichnowski* und P[r]ofessor **schmidt** – die  
84 Instrumente von fürst L.[ichnowsky] wünsche ich, daß sie doch  
85 mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe  
86 deswegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu was  
87 nüzlichem dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich,  
88 wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann – so  
89 wär's geschehen – mit freuden eil ich dem Tode entgegen –  
90 kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle mei-  
91 ne Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem  
92 Harten Schicksaal doch noch zu frühe kommen, und ich würde  
93 ihn wohl später wünschen – doch auch dann bin ich zufrieden,  
94 befreyt er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande?  
95 – Komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen – lebt  
96 wohl und Vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch  
97 verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch  
98 glücklich zu machen, seyde es –

99 Ludwig van Beethoven  
100 Heiglstadt am 6ten *october* 1802

## Die psychosozialen Folgen des Hörverlusts im Heiligenstädter Testament

Beethoven beschreibt im Heiligenstädter Testament sehr genau die psychosozialen Folgen seiner zunehmenden Gehörlosigkeit.

Gleich zu Beginn schildert er die Auswirkung seiner Schwerhörigkeit auf die *Wahrnehmung durch andere Menschen*: sie würden ihn für feindselig, störrisch und misanthropisch halten (Z. 2/3), dabei sei er von Natur aus eher zart, wohlwollend und tatkräftig (Z. 5/6). An anderer Stelle schreibt er, dass nur Gott wisse, dass in seinem Innern Menschenliebe und wohlthätige Zuneigung wohnen (Z. 57–59). Beethoven muss sich darüber bewusst gewesen sein, wie sehr die Gehörlosigkeit sein Verhalten veränderte, und unter der verfälschten Wahrnehmung seines Charakters sehr gelitten haben.

An mehreren Stellen beschreibt er die allgemeine *soziale Isolierung*, zu der die Schwerhörigkeit geführt habe: sein schlechtes Gehör habe ihn gezwungen, sich von anderen zurückzuziehen, obwohl er ein feuriges und lebhaftes Temperament habe und es genieße mit anderen Menschen zusammen zu sein (Z. 12/14). Ungewollt verbringe er sein Leben deshalb in Einsamkeit. Auch die Versuche, sich wieder in Gesellschaft zu begeben, hätten ihm schmerzlich zu Bewusstsein geführt, dass er durch sein schlechtes Gehör von der Kommunikation mit anderen abgeschnitten sei (Z. 16/18).

Die Abkehr von menschlicher Kommunikation wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass er Angst davor hat, seine Umwelt könne sein Hörproblem bemerken. Er schreibt an dieser Stelle „denn ich bin Taub, ach wie wär es möglich daß ich da die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, (...) einen Sinn denn ich einst in der grösten Vollkommenheit besaß (...) o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet“ (Z. 19–26).

Das Wort „taub“ enthält im Wortstamm die Bedeutung „taub/deaf/doof“ und dem Taubsein haftete lange Zeit soziale Missachtung an: Taube wurden nicht nur für gehörlos, sondern auch für dumm gehalten. Einen Hinweis darauf, wie Schwerhörigkeit zu Beethovens Lebzeiten beleumundet war, kann die

Oper „Il matrimonio segreto“ von Domenico Cimarosa (1749–1801) geben, die 1792 in Wien uraufgeführt wurde. Cimarosa, der auf Einladung von Kaiser Leopold II. seit 1791 als Hofkomponist in der Nachfolge von Antonio Salieri in Wien wirkte, hat in dieser Oper die Rolle des schwerhörigen Vaters „Il signor Geronimo“ komödiantisch ausgestaltet: Das Wiener Publikum amüsierte sich über die „Fehlhörigkeit“ und Beschränktheit Geronimos, die dieser in der Oper durch pseudoautoritäres Verhalten wettzumachen versucht, keiner aber nimmt ihn richtig ernst.

Beethoven fürchtete ebenso *soziale Missachtung* wegen seines Hörproblems, und dies um so mehr, als er Musiker ist. Hinzu kommt, dass er – wie er schreibt – vor dem Einsetzen der Schwerhörigkeit über ein besonders exzellentes Gehör verfügt habe. Die Einschränkung schmerzt deshalb um so mehr und sie löst bei ihm Scham aus, gerade als Musiker über diesen wichtigen Sinn nicht mehr ausreichend zu verfügen. Der soziale Rückzug hat demnach doppelte Gründe: zum einen wegen der direkt eingeschränkten Kommunikationsfähigkeit und zum anderen aus Angst und Scham, sein Leiden könne entdeckt werden (Z. 33–35). Als Konsequenz formuliert Beethoven den legendären Satz „wie ein Verbannter muß ich leben“ (Z. 32/32).

Im Heiligenstädter Testament können wir nachlesen, wie stark Beethoven durch sein Hörproblem *psychisch belastet* war. Er beschreibt seine Schwerhörigkeit als ein andauerndes Übel, dessen Heilung und Behandlungsmethoden im Unklaren liegen (vgl. Kap. 2). In der Hoffnung auf Besserung seines Zustandes sei er von den Versprechen der Ärzte und ihren Behandlungsmethoden abhängig (Z. 8–10). Die Geduld, die von ihm verlangt werde, sei für ihn als Künstler sehr schwierig aufzubringen. Er sei labil, lebe in einem reizbaren Körper und sei starken Stimmungsschwankungen unterworfen. An einer Stelle spricht er von Selbstmordgedanken: „... aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und **ich nichts** hörte, oder jemand den **Hirten Singen** hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben ...“ (Z. 40–45). Beethoven schließt sein Testament mit der

Aussage, dass er dem Tod mit Freuden entgegeneile, „befreyt er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande? – Komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen“ (Z. 93–95).

### Psychosoziale Aspekte von Schwerhörigkeit aus heutiger Sicht

Beethoven selbst formulierte im Testament an seine Brüder den Wunsch, dass sein Arzt Professor Schmid über seine Krankheit schreibe und dass auch seine Beschreibungen im Heiligenstädter Testament, wie er unter dieser Krankheit gelitten habe, der Nachwelt zur Kenntnis gelangen mögen.

Die von ihm geschilderten psychosozialen Auswirkungen seiner Schwerhörigkeit lesen sich auch heute noch wie Auszüge aus einem aktuellen Lehrbuch zu diesem Thema.

Auch wenn seit Beethovens Lebzeiten die Erkenntnisse der Hörphysiologie immens zugenommen haben (vgl. Kap. 6), die technische Entwicklung von Hörgeräten deutlich vorangeschritten (vgl. Kap. 8) und eine Versorgung durch Cochlea-Implantate möglich geworden ist (vgl. Kap. 9), auch wenn Inklusion gesellschaftlich heute ernst genommen wird, bleiben die von Beethoven so eindrücklich beschriebenen psychologischen und sozialen Themen schwerhöriger Menschen im Kern auch heute noch aktuell. Die erschwerte Teilhabe an der Kommunikation von Normalhörigen führt zu einem hohen Maß andauernder psychischer Anstrengung. In einer Untersuchung schwerhöriger Personen im Alter von etwa dreißig Jahren kommt der Autor Jörg Schwöppe zum Schluss, dass die körperliche Höreinschränkung durch die Beeinträchtigung der Kommunikation im Wechselspiel mit dem Verhalten der Umwelt zu einer sozialen, die ganze Persönlichkeit umfassenden Behinderung wird. Schwerhörige Menschen erleben deshalb auch heute noch häufig Verunsicherung und sind psychisch belastet.<sup>4</sup>

Dies gilt ganz besonders für Musiker.<sup>5</sup> In der musikermedizinischen Sprechstunde begegnen uns schwerhörige Patienten, die in ihrer Berufsausübung eingeschränkt und dadurch psychisch

stark belastet sind.<sup>6</sup> Ähnlich wie Beethoven fürchten diese Musiker auch heute noch negative soziale Auswirkungen ihrer Erkrankung und achten darauf, dass ihre Schwerhörigkeit nicht öffentlich bekannt wird.

### Beethovens Umgang mit Krankheit – Ressourcenorientierung und Resilienz

Angesichts der Einschränkungen und Belastungen, unter denen Ludwig van Beethoven zeit seines Lebens litt – und hierzu zählen neben dem Verlust seines Gehörs auch ständige Bauchkoliken, Kopfschmerzen und am Ende seines Lebens die Symptome der Leberzirrhose –, kann man sich fragen, woraus er die Energie für seine umfassende musikalische Tätigkeit als Pianist und Komponist schöpfte. Auch hierzu hat er sich im Heiligenstädter Testament ausdrücklich geäußert: „... nur sie die **Kunst**, sie hielt mich zurück (meinem Leben ein Ende zu setzen, die Verf.), ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte“ (Z. 45–48) und an einer anderen Stelle schreibt er an seine Brüder „empfiehlt euren ~~nach~~ Kindern **Tugend**, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr Danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte“ (Z. 77–82).

Es ist eine sehr beeindruckende und berührende Offenbarung, die Beethoven im Heiligenstädter Testament hier macht und sie führt uns vor Augen, welche immense Kraft für ihn von der Musik und insbesondere von seiner musikalischen Kreativität und dem enormen Schaffensdrang ausgegangen sein muss.

In vielen Briefen an seine Freunde finden wir Berichte von häufigen Unpässlichkeiten und Krankheitsphasen, die ihn immer wieder regelrecht niederwarfen, wie der folgende Briefauschnitt an Breitkopf & Härtel in Leipzig vom 2. Januar 1810 beispielhaft zeigt: „Kaum genesen – warf mich meine Krankheit wieder 2 Wochen lang von neuem nieder – ist es ein Wunder –

wir haben nicht einmal mehr gutes genießbares Brod – [...] – für heute bin ich zu schwach auf ihr angenehmes Schreiben mehr zu antworten, doch in einigen Tügen über alles andere in ihrem Briefe“.<sup>7</sup>

Angesichts seiner schweren gesundheitlichen Einschränkungen ist seine Gesamtleistung als Musiker und Komponist umso mehr zu würdigen. Die psychische Kraft, sich immer wieder „aufzurappeln“, war offensichtlich ein ausgeprägter Wesenszug Beethovens, der eine starke persönliche Seite offenbart neben den tragischen Leiden, die ihn über viele Jahre quälten.

In der Gesundheitspsychologie rückte in den letzten zwei Jahrzehnten in diesem Zusammenhang der Begriff der Resilienz in den Mittelpunkt.<sup>8</sup> Er leitet sich vom Lateinischen *resilire*, „abprallen, zurückspringen“ ab und bezeichnet in der Werkstofftechnik die Eigenschaft eines Materials, seine ursprüngliche Form nach äußerer Einwirkung wieder anzunehmen. In seiner psychologischen Bedeutung beschreibt Resilienz die psychische Widerstandsfähigkeit einer Person gegenüber belastenden Lebenssituationen und besonderen Lebensereignissen.

Handelt es sich spezifisch um den Umgang mit Krankheiten, spricht man auch von Coping. Unter positivem Coping verstehen wir heute eine Form des Umgangs mit einer Erkrankung, welche die Konsequenzen einer Krankheit nicht verleugnet und bei der die betreffende Person emotional handlungsfähig bleibt.<sup>9</sup>

Personen mit einer gut ausgeprägten Resilienz sind trotz widriger Umstände in der Lage, aktiv zu bleiben und an inneren Werten festzuhalten. Sie lassen sich quasi nicht unterkriegen und besitzen starke innere und äußere Ressourcen, aus denen sie schöpfen können. Eine der wichtigsten äußeren Ressourcen ist soziale Unterstützung.

Beethoven nennt im Heiligenstädter Testament die Kunst als wichtigste Ressource, die ihn vom Selbstmord abgehalten hat. In einem Brief an seinen Bonner Jugendfreund Wegeler vom 16. November 1801 schreibt er gar, dass er „dem Schicksaal in den Rachen greifen wolle, ganz niederbeugen solle es ihn gewiss nicht“.<sup>10</sup>

Auch andere Komponisten – hier sind Mozart, Schubert, die

beide früh verstarben, und Smetana, der ebenfalls ertaubte, als Beispiele zu nennen (vgl. Kap. 2) – haben trotz häufiger Krankheitsphasen ein großes und bedeutendes Œuvre hinterlassen.

Besonders Franz Schubert (1797–1828), der Beethoven kannte und verehrte, musste angesichts seiner schwierigen Lebensumstände ebenfalls eine große Widerstandskraft besessen haben. Über Schuberts erstaunliche Resilienz schrieb Alfred Hrdlicka: „[...] Wie konnte ein Mann unter so widrigen Umständen derart ungerührt komponieren? Er hat erst ganz spät ein eigenes Klavier besessen, die engen Raumverhältnisse, der Lärm etc. etc. [...] dieser ‚Romantiker‘ Schubert muss einen eisernen Willen gehabt haben, um den man ihn nur beneiden kann.“<sup>11</sup>

Nicht nur in diesem Punkt waren sich Schubert und Beethoven nahe. Schubert widmete Beethoven als sein „Verehrer und Bewunderer“ im Jahr 1822 die *Variationen über ein französisches Lied für das Piano-Forte für vier Hände op. 10*. Er war zudem einer der Fackelträger bei Beethovens Beerdigung.

Auch wenn sich Gemeinsamkeiten zwischen Beethoven und anderen Komponisten hinsichtlich des resilienten Umgangs mit Widrigkeiten finden, so unterscheidet sich Beethoven doch in einem Punkt maßgeblich: er musste wegen seiner Schwerhörigkeit und der damit verbundenen sozialen Isolierung lange Phasen seines Lebens auf die soziale Unterstützung als eine der wichtigsten Ressourcen verzichten.

## Fazit

Das Heiligenstädter Testament aus dem Jahre 1802, das Beethoven an seine beiden Brüder richtete, aber zu Lebzeiten nie abschickte, gibt tiefe Einblicke in die schweren psychosozialen Folgen seiner Schwerhörigkeit. Er fühlte sich von seinen Mitmenschen verkannt, zog sich aus dem sozialen Leben zurück und lebte in Angst davor, dass man seine Schwerhörigkeit entdecken könnte. Seine Verzweiflung führte bis zu Selbstmordgedanken. Seine stärkste Ressource war die Musik und der

Schaffensdrang, der Nachwelt noch möglichst viel von dem hinterlassen zu können, was er kompositorisch in sich trug. Dies verließ ihm trotz aller gesundheitlicher Leiden die Kraft, weiter zu komponieren. Aus dieser Perspektive gesehen, erscheint uns Beethoven nicht mehr nur als ein von Krankheiten Gezeichneter, sondern als Person von großer Resilienz.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Czerny, Carl, Brief an Herrn Robert Cocks jun. London vom 30. Dezember 1852. In: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Walter Kolneder. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Verlag Heitz, Baden-Baden, 1968, S. 52 ff.

<sup>2</sup> Beethoven, Heiligenstädter Testament, Faksimile, *Veröffentlichung des Internationalen Musiker-Brief-Archivs*, Verlag Ludwig Doblinger, Wien-München, 3. Auflage 1975.

<sup>3</sup> Beethoven, Musiker-Brief-Archiv 1975, S. 14.

<sup>4</sup> Schwöppe, Jörg. Schwer-dazuge-hörigkeit: der kommunikativ-soziale Kampf Schwerhöriger um Identität. In: Breuer, Franz (Hrsg.) *Abseits!? Marginale Personen – prekäre Identitäten. Psychologische Erkundungen*. Studien zur qualitativen Sozialwissenschaft. Band 1. Münster: LIT, 1999; S. 27–54.

<sup>5</sup> Spahn, Claudia. *Musikergesundheit in der Praxis*. Henschel-Verlag, Leipzig 2015.

<sup>6</sup> Richter, Bernhard. Hals-Nasen-Ohren-Heilkunde. In: Spahn, Claudia, Richter, Bernhard, Altenmüller, Eckart (Hrsg.) *MusikerMedizin*, Schattauer, Stuttgart 2011, S. 271 ff.

<sup>7</sup> Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Band 2, Brief Nr. 419, S. 101–102.

<sup>8</sup> Spahn, Claudia. *Musikergesundheit in der Praxis*. Henschel-Verlag Leipzig, S. 116, 2015.

<sup>9</sup> Spahn, Claudia. *Musikergesundheit in der Praxis*. Henschel-Verlag Leipzig, S. 117, 2015.

<sup>10</sup> Beethoven an Franz Gerhard Wegeler in Bonn, Wien, 16. November 1801 (BGA 70). Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 18.

<sup>11</sup> Hrdlicka, Alfred. Statement zum 200. Geburtstag von Franz Schubert. *Österreichische Musikzeitschrift* 52(1–2):8, 1997.



## Kapitel 5



### Beethoven: Auswirkungen der internistischen Erkrankungen auf seine Kompositionen

*Christian P. Strassburg*

Wenn man über die Krankheiten Ludwig van Beethovens nachdenkt, so hat die Tatsache, dass er vermutlich bereits seit 1796, also seit seinem 26. Lebensjahr, eine Einschränkung seines Hörsinns aufwies, besondere Aufmerksamkeit gefunden. Der scheinbare Widerspruch, dass eine Kunst, die über das Ohr wahrgenommen wird, von einer Person komponiert wird, die über die auditive Sinneswahrnehmung zuletzt nicht mehr verfügt, hat große Aufmerksamkeit erregt. Vermutlich hängt dies damit zusammen, dass musikalische Laien sich keine konkrete und real erlebbare Vorstellung eines Musikstücks machen können außer durch die Wahrnehmung des diese Musik ausmachenden tatsächlich erzeugten Klanges. Musikalische Spitzenbegabungen zeichnen sich allerdings gerade dadurch aus, dass eine detaillierte Vorstellung eines Musikstücks auch ohne klangliche Produktion – gewissermaßen als auditive Vorstellung – existiert.

Was bei der naheliegenden Betrachtung des Gehörsinns und der Musik im Falle Beethovens oft in den Hintergrund gerät, sind seine schweren und über Jahrzehnte vorhandenen Erkrankungen des Verdauungstraktes und der Leber, die am Ende seinen Tod herbeiführten und die mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit einen großen Einfluss auf sein Leben und mutmaßlich auch auf sein kreatives Schaffen gehabt haben werden.

## Der Befund am Ende des Lebens: Beethovens Autopsiebefund

Wenn man den Obduktionsbericht vom 27. März 1827 liest, so wird deutlich, dass Beethoven zum Todeszeitpunkt ein schwerkranker Mann gewesen war, der durch Erkrankungen multipler Organsysteme gezeichnet war. Dieser im Original in lateinischer Sprache verfasste Bericht lautet übersetzt und in Auszügen:

*„Der Leichnam war, insbesondere an den Gliedmaßen, sehr abgezehrt und mit schwarzen Petechien übersät, der Unterleib ungemein wassersüchtig aufgetrieben und gespannt. ...*

*Die Brusthöhle zeigte, so wie ihre Eingeweide, die normalgemäße Beschaffenheit.*

*In der Bauchhöhle waren vier Maß gräulich-brauner trüber Flüssigkeit verbreitet. Die Leber schien auf die Hälfte ihres Volumens zusammengeschrumpft, lederartig fest, grünlichblau gefärbt und an ihrer höckrigen Oberfläche, sowie an ihrer Substanz mit bohnen großen Knoten durchwebt; deren sämtliche Gefäße waren sehr enge, verdickt und blutleer.*

*Die Gallenblase enthielt eine dunkelbraune Flüssigkeit nebst häufigem, gries-ähnlichem Bodensatz. Die Milz traf man mehr als nochmal so groß, schwarzgefärbt, derb; auf gleiche Weise erschien auch die Bauchspeicheldrüse größer und fester; deren Ausführungsgang war von einer Gansfederspule weit. Der Magen war samt den Gedärmen sehr stark von Luft aufgetrieben.*

*Beide Nieren waren in eine zolldicke, von trüber brauner Flüssigkeit vollgesickerte Zellschicht eingehüllt, ihr Gewebe blassrot und aufgelockert.*

Doctor Joh. Wagner, Assistent am pathologischen Institut (im Beisein von Ordinarius Prof. Dr. Ignaz Andreas Wawruch), 27. März 1827.“<sup>1</sup>

Die in dieser Beschreibung enthaltenen Informationen weisen aus medizinisch-nosologischer Sicht auf eine Reihe von möglichen Erkrankungen und Folgezuständen hin, die in ihrer Kombination auf ein langes, chronisches Krankheitsgeschehen schließen lassen.

Im Einzelnen kann man den Bericht folgende internistisch-hepatogastroenterologischen Erkrankungen entnehmen:

- Es wird ein abgezehrter Körper beschrieben, was einem kachektischen Habitus entspricht, der Folge einer katabolen Ernährungssituation ist. Dieses ist bei fortgeschrittenen Lebererkrankungen, aber auch bei chronischen Erkrankungen der Bauchspeicheldrüse zu erwarten.
- Passend zu den ausgezehrten Gliedmaßen zeigte sich eine Wassersucht. Diese umfasste nach Angaben des Textes „4 Maß“ und entspricht damit einem höhergradigen Aszites.
- Die Beschaffenheit dieser Flüssigkeit wird als bräunlich trübe angegeben. Trübe Flüssigkeit im Bauchraum entspricht einer typischen Qualität des Bauchwassers bei einer bakteriellen Bauchfellentzündung (Peritonitis). Somit dürfte zum Todeszeitpunkt eine Peritonitis vorgelegen haben.
- Die Ursache des Aszites ergibt sich unmittelbar aus der Beschreibung der Leber, die als lederhart, klein und knotig beschrieben wird. Dieses ist die klassische Beschreibung der Leberzirrhose. Die Aszitesbildung bei einer Leberzirrhose erfolgt über die Erhöhung des Druckes der Bauchgefäße, dem portalen Hypertonus. Dessen Kennzeichen ist eine Vergrößerung der Milz, die bei Ludwig van Beethoven als derbe vergrößert dargestellt wird. In der Zusammenschau handelt es sich also hierbei um die klassischen Befunde eines Pfortaderhochdrucks bei Leberzirrhose mit der Bildung von Bauchwasser und einer Infektion der Bauchhöhle als bakterielle Peritonitis.
- Der Bericht enthält darüber hinaus den Hinweis auf schwarze Petechien. Petechien sind Einblutungen in die Haut, die dafür sprechen, dass die Blutgerinnung eingeschränkt ist. Eine Einschränkung der Blutgerinnung, deren Funktion auf die Produktion von Gerinnungsfaktoren in der Leber angewiesen ist, ist ein Kennzeichen einer fortgeschrittenen Leberzirrhose mit funktioneller Leberinsuffizienz.
- Es finden sich aber noch weitere Hinweise: Der Bericht beschreibt Gries in der Gallenblase, was auf ein Gallensteinleiden (Cholelithiasis) schließen lässt.
- Darüber hinaus wird die Bauchspeicheldrüse als derbe und mit einem großen Gang beschrieben, was zusammengenom-

men Befunden einer chronischen Bauchspeicheldrüsenentzündung (Pankreatitis) entspricht.

- Darüber hinaus zeigen sich aufgelockerte, blasse Nieren, die in eine flüssigkeitsgetränkte Schicht eingehüllt waren. Diese Beschreibung kann einem akuten Nierenversagen entsprechen. Auch hier kann ein Zusammenhang mit der vorliegenden Leberzirrhose angenommen werden, da sowohl die Bauchfellentzündung wie auch die Wasserverschiebung im Zuge der Bauchwassersucht zu einer akuten Nierenschädigung (acute kidney injury AKI / hepatorenales Syndrom) führen kann.

Aus einem internistisch-gastroenterologischen Blickwinkel betrachtet, spricht dieser Befund dafür, dass Ludwig van Beethoven an einer dekompensierten Leberzirrhose mit Bauchwassersucht, Nierenversagen, bakterieller Bauchfellentzündung<sup>2</sup> und darüber hinaus noch mit einem Gallensteinleiden und einer chronischen Pankreatitis verstarb. Interessanterweise weist die Obduktion des Brustkorbes keine berichteten Auffälligkeiten auf, so dass die Hypothese eines pulmonalen Infektes als eine der Teilursachen des Todes nicht sehr wahrscheinlich erscheint. Ebenso ist dieser Beschreibung folgend eine Herzinsuffizienz (an der der Vater von Ludwig van Beethovens verstorben war) nicht wahrscheinlich, da keine Erweiterung der Herzhöhlen oder Ähnliches Erwähnung findet.

Die Befunde der Obduktion sprechen also dafür, dass langjährige chronische Krankheitsprozesse im Leben von Ludwig van Beethoven eine Rolle gespielt haben dürften und damit eine nahezu sichere Wahrscheinlichkeit besteht, dass diese auch einen Einfluss auf sein Leben und sein Schaffen hatten.

### Eigen- und Familienanamnese

Ludwig van Beethoven wird 1770 als eines von sieben Kindern (drei erreichen das Erwachsenenalter) in eine niederdeutsche Künstlerfamilie geboren, die im 17. Jahrhundert auf eine Weinhändlerfamilie aus Antwerpen zurückgeht.<sup>3</sup> Der Großvater war

kurfürstlicher Hofkapellmeister und die Großmutter väterlicherseits litt unter einer Alkoholsucht und wurde wegen „Trunksucht“ ins Kloster geschickt. Ihr Sohn Johann, ein Tenor der kurfürstlichen Hofkapelle, verliert wegen Trunkenheit 1789 seine Stellung. Der Vater, Johann van Beethoven, war ebenfalls durch eine Alkoholsucht gekennzeichnet und starb an Herzinsuffizienz. Die Mutter Ludwig van Beethovens starb an einer Tuberkulose, ihre Mutter habe an einem „Gemütsleiden“ gelitten. Die Anamnese von Ludwig van Beethoven weist daher eine Disposition zur Alkoholsucht in mehreren Generationen auf.

Schon seit dem 26. Lebensjahr finden sich Hinweise und Beschreibungen für Bauchbeschwerden. In den Notizen seines Freundes und Arztes Franz Gerhard Wegeler ist vermerkt: *„Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Konzertes (C-Dur) schrieb er das Rondo, und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte.“*<sup>4</sup>

Beethoven selber schreibt am 16.11.1801: *„... mit meinem Unterleib geht's besser, besonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad brauche, befinde ich mich acht auch zehn Tage ziemlich wohl, sehr selten einmal etwas Stärkendes für den Magen, mit den Kräutern auf dem Bauch fange ich jetzt auch nach deinem Rat an. ...“*<sup>5</sup>.

Dieses deutet darauf hin, dass Beethoven unter chronischen abdominellen Schmerzen leidet. In den Jahren 1802 bis 1808 werden immer wieder rezidivierende Koliken, Bauchkrämpfe und auch Rückenschmerzen beschrieben. Beethoven ist überwiegend auf die Nahrung in Gasthäusern angewiesen und es ist überliefert, dass sein Lieblingsessen Makkaroni mit Käse ist. Bemerkenswert ist, dass die Beschreibung von Bauchbeschwerden seit 1801 einen größeren Raum einnimmt als der Hinweis auf eine fortschreitende Schwerhörigkeit. In der Zeit zwischen 1802 und 1808 werden diverse Bäder und Trinkkuren unternommen und der Versuch, schwer verdauliche (fettreiche) Nahrung zu vermeiden. Ludwig van Beethoven isst vielfach und regelmäßig Brotsuppe und Fisch, allerdings auch, wie schon erwähnt, Makkaroni und Käse. 1811 und 1812 werden die Böh-

mischen Bäder besucht und 1816 kommt es zu einer schweren fieberhaften Erkrankung mit wochenlanger Bettruhe.

Trägt man die geschilderten Symptome zusammen, kommen für diese Krankheitszeichen verschiedene Erkrankungen infrage. Prinzipiell kann das Auftreten von Verdauungsproblemen der beschriebenen Art für eine chronisch-entzündliche Darm-erkrankung, z.B. eine Colitis ulcerosa oder einen Morbus Crohn sprechen. Dieses würde die schubhaft auftretenden Durchfälle gut erklären können. Auf der anderen Seite finden sich im Obduktionsbericht Hinweise für ein Gallensteinleiden und in den Briefen Hinweise für Rückenbeschwerden im Zusammenhang mit den Bauchsymptomen. Dieses kann die Ursache einer chronisch rezidivierenden Bauchspeicheldrüsenentzündung sein, die auch zu einer Fettunverträglichkeit führen kann. Von Beethoven ist berichtet, dass er regelmäßig Tabak geraucht hat und ca. eine Flasche Wein pro Tag getrunken hat, was ebenfalls eine Bauchspeicheldrüsenentzündung ungünstig beeinflussen würde. Als weitere Alternative bliebe eine funktionelle Darmstörung, die heute als Reizdarmsyndrom bezeichnet wird und zu den geschilderten Symptomen führen kann.

Insgesamt haben diese Symptome aber Ludwig van Beethoven erheblich beeinträchtigt und zu vielen Arztkontakten geführt, worunter sich die bekanntesten Arztpersönlichkeiten der Zeit befanden (vgl. Kap. 2).

Aus den Beschreibungen geht hervor, dass dabei die Patienteninteraktion schwierig gewesen sei. Beethoven wird als ein unberechenbarer und schwer zu führender Patient charakterisiert. Als Patient ist Beethoven aus Sicht seiner Ärzte gegenüber ärztlichen Empfehlungen resistent. Anton Schindler schreibt hierzu: *„– Ein solcher Patient war Beethoven, wenn er sich bewegen konnte; für den theilnehmenden Arzt nicht ungefährlich, weil bei so vorschriftswidrigem Gebrauche der Medicamente nicht selten entgegengesetzte Wirkungen erzeugt und die Folgen ihm zur Last gelegt wurden. ..., der Patient that, wie es ihm bequem war und ließ sich durch keinerlei Vorschrift in der freien Verfügung über die Medicin-Flaschen so wie über seine Person einschränken. Absolute Freiheit im Thun und Lassen nach jeg-*

licher Seite, wengleich von Jammern und Wehklagen begleitet, ...“<sup>6</sup>

### Beginn der Symptome einer Lebererkrankung und Verschlechterung der Gesundheit

Beethoven schreibt am 12. November 1821 an Franz Brentano: „*Schon seit vorigem Jahr bis jetzt war ich immer krank, den Sommer über ebenfalls ward ich mit der Gelbsucht befallen; das dauerte bis Ende August. Staudenheims Verordnung zur Folge musste ich noch im September nach Baden. Da es in der dortigen Gegend bald kalt wurde, ward ich von einem so heftigen Durchfall überfallen, dass ich die Kur nicht ausbalten konnte und wieder hierher flüchten musste. ...*“<sup>7</sup> Und an Erzherzog Rudolph schrieb er im selben Jahr am 18. Juli: „...*, entwickelte sich endlich die Gelbsucht vollständig, eine mir höchst ekelhafte Krankheit. ...*“<sup>8</sup>

Es zeigt sich, dass Beethoven offensichtlich eine deutliche Beeinträchtigung seiner Gesundheit erlebt. Dennoch wird in dieser Zeit die Klaviersonate Op. 110 und im Jahr 1823 die Fertigstellung der 9. Sinfonie und der Missa solemnis erreicht. Subjektiv hat Beethoven allerdings den Eindruck, dass er nicht mehr so produktiv sei.

Am 1. Juli 1823 schreibt Ludwig van Beethoven an Erzherzog Rudolph: „*Seit der Abreise Ew. Kaiserlichen Hoheit war ich meistens kränklich, ja zuletzt von einem starken Augenwehe befallen, welches nur insoweit sich gebessert hat, dass ich seit acht Tagen wieder meine Augen, jedoch mit Schonung noch, brauchen kann. ... Meine Augen gebieten aufzuhören.*“<sup>9</sup> Gleichzeitig schreibt Beethoven ebenfalls im Juli an einen unbekanntes Adressaten: „*Ich befinde mich sehr übel, heute einen starken Durchfall.*“

Damit beschreibt Ludwig van Beethoven erneut Schübe seiner Durchfallerkrankungen, eine zwischenzeitlich aufgetretene Gelbsucht und eine Beteiligung der Augen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das 1823 gefertigte Porträt durch

Georg Ferdinand Waldmüller, bei dem der Eindruck gewonnen werden kann, dass die Skleren von Ludwig van Beethoven zumindest subikterisch dargestellt sind.

Aus internistischer Sicht spricht die in den Schriften der Zeit dokumentierte Symptomatologie für verschiedene Möglichkeiten:

Auf der einen Seite ist die Kombination einer Iridozyklitis (Augentzündung) mit Durchfällen vereinbar mit einer chronisch-entzündlichen Darmerkrankung wie der Colitis ulcerosa. Andere Möglichkeiten, die in Frage kommen, sind Darminfektionen, allerdings ist dann fraglich, warum diese Symptome eine persistierende Problematik von Beethoven seit seinen Zwanzigerjahren sind.

Die Kombination aus Infektion, Gelbsucht und Durchfall lässt noch eine andere Verdachtsdiagnose vermuten. Die primär sklerosierende Cholangitis (PSC) ist eine chronisch immunvermittelte Erkrankung, bei der in vielen Fällen bei Männern eine Colitis ulcerosa sowie eine narbige Veränderung der Gallenwege mit schubhaftem Verlauf der Entwicklung einer Gelbsucht kombiniert ist.<sup>10</sup> Hierbei kann es zu bakteriellen Infektionen mit Gelbsucht und zu Durchfällen kommen. Diese Erkrankung ist auch in der Lage eine Leberzirrhose zu erzeugen. Vielfach wird bei Patienten mit einer primär sklerosierenden Cholangitis zusätzlich ein Steinleiden beobachtet, welches ausweislich des Obduktionsbefundes bei Beethoven vorhanden war. Ludwig van Beethoven wird in dieser Zeit durch die Ärzte Dr. Anton Braunhofer, Dr. Smetana und Dr. Jacob von Staudenheim betreut. Letzterer verbot bereits 1817 alkoholische Getränke, was allerdings von Beethoven nicht eingehalten wird. Dass der Alkoholkonsum zur Entwicklung und Progression seiner Leberzirrhose ursächlich beteiligt war, kann als höchstwahrscheinlich gelten.

Der Gesundheitszustand verschlechtert sich basierend auf den Berichten ab 1823 weiter rapide. 1825 kommt es zu Bluterbrechen, einer Blutungsneigung und erneut zum Verbot alkoholischer Getränke, diesmal ausgesprochen durch Braunhofer. Am 13.05.1825 schreibt Beethoven an Braunhofer: „*Mein katarhalischer Zustand äußert sich hier folgendermaßen: Nämlich*



*ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre; aus der Nase strömt es aber öfter. ... Dass aber der Magen schrecklich geschwächt ist u. überhaupt meine ganze Natur dies leidet keinen Zweifel ...“<sup>11</sup>*

Wie schon die petechialen Blutungen zum Zeitpunkt der Obduktion vermuten lassen, ist es offensichtlich zwischenzeitlich zu einer Verschlechterung der Gerinnungsfähigkeit des Blutes, möglicherweise auch zu einem Abfall der Thrombozytenzahl im Blut gekommen. Beides sind mögliche Folgen einer fortgeschrittenen Lebererkrankung mit Pfortaderhochdruck (portal Hypertonus), Milzvergrößerung, die zum Abfall der Thrombozytenzahl im Blut beiträgt und einer Einschränkung der Synthese von Blutgerinnungsproteinen durch die geschädigte Leber. Es lässt sich aus der Beschreibung nicht einwandfrei klären, ob es sich hierbei tatsächlich um eine Varizenblutung oder eine andersartige Blutung aus dem oberen Verdauungstrakt gehandelt hat, aber in Kenntnis des Befundes einer vergrößerten Milz und der Zirrhose bei der Obduktion zwei Jahre später kann dieses als sehr wahrscheinlich angenommen werden. Bestätigt wird die fortgeschrittene Leberzirrhose schließlich noch durch die Entwicklung von Aszites im Jahr 1826. Am 20.12.1826 erfolgte eine Bauchwasserpunktion durch Dr. Johann Seibert. Beethoven schrieb am 8. Februar 1827 an Johann Andreas Stumpff: *„Leider liege ich schon seit dem 31. Dezember bis jetzt an der Wassersucht darnieder. Sie können denken, in welche Lage mich dieses bringt!“<sup>12</sup>* In den Konversationsheften von Ludwig van Beethoven findet sich der Vermerk, dass es an der Punktionsstelle zu einer Entzündung, also einer Wundinfektion (Erysipel) kam. Eine geschulte Krankenpflege existierte Anfang des 19. Jahrhunderts für diese Situation nicht, auch ist keine spezielle Betreuung in dieser Hinsicht für den schwerkranken Beethoven überliefert.

Insgesamt erfolgten weitere Aszitespunktionen am 8. Januar, am 2. Februar und am 27. Februar. Nach den Aufzeichnungen wurden jeweils Flüssigkeitsmengen bis zu 14 l (zweite Aszitespunktion) abgelassen. Da die Konzepte einer Behandlung des Pfortaderhochdrucks, der notwendigen Flüssigkeitsregulation und der Stabilisierung der Nierenfunktion zu Beethovens Zeit

nicht bekannt waren, ist auch nicht davon auszugehen, dass es zu einer notwendigen Flüssigkeitssubstitution kam, so dass durch dieses Vorgehen eine gefährliche Nierenfunktionseinschränkung (akutes Nierenversagen/AKI-hepatorenales Syndrom) begünstigt wurden.<sup>13</sup>

In der Zusammenschau ist zu diesem Zeitpunkt unabhängig von der Ätiologie der Lebererkrankung, bei der die dokumentierten klinischen und anamnestischen Indizien für eine alkoholische Leberzirrhose sprechen, eine fortgeschrittene Dekompensation einer Leberzirrhose vorhanden, die ohne moderne medizinische Interventionen einschließlich der Organtransplantation nicht überlebt werden kann.

### Einfluss der chronischen Lebererkrankung und Dekompensation auf die kognitiven Fähigkeiten

Den Einfluss einer Lebererkrankung auf kognitive Fähigkeiten historisch-retrospektiv zu beurteilen, ist nicht einfach. Dennoch finden sich bei Ludwig van Beethoven viele direkte und indirekte Hinweise für eine sogenannte hepatische Enzephalopathie. Die hepatische Enzephalopathie entsteht durch die Unfähigkeit der Leber, in ausreichendem Maße eine Entgiftung des Blutes und damit des Körpers herbeizuführen. Klinisch führt diese dazu, dass verschiedene neurologische Symptome auftreten. Dazu gehören Merkfähigkeitsstörungen, Antriebsarmut, Persönlichkeitsveränderungen und Störungen der Feinmotorik. Insbesondere auffällig ist dabei eine Veränderung des Schriftbildes, was im klinischen Alltag in der modernen Medizin mittels einer Schriftprobe oder eines sogenannten Nummern-Verbindungstests geprüft wird (Abbildung 1 A-C). Auch können Stimmungsschwankungen, Perseverationen und viele Symptome auftreten (Abbildung 2). Die Enzephalopathie beeinträchtigt in erheblichem Maße die kognitiven Fähigkeiten eines Menschen.

Hinweise für das Vorhandensein einer Enzephalopathie finden sich bei Ludwig van Beethoven im Vergleich von verschiedenen Schriftproben zu verschiedenen Lebensphasen. Betracht-

tet man beispielsweise die Handschrift Ludwig van Beethovens um ca. 1800 und später 1820 oder am 23. März 1827 drei Tage vor seinem Tode, so deuten die späten handschriftlichen Zeugnisse bereits spätestens ab 1820 auf eine (vermutlich zeitweise vorhandene) manifeste Enzephalopathie hin (Abbildung 1 A–C). Auch das vermutlich am 11. Januar 1827 verfasste Schreiben (Abbildung 1 C) zeigt ebenfalls eine Veränderung, die sehr gut mit einer Enzephalopathie vereinbar ist.

Weiterführend ist durch Bettina von Arnim berichtet: *„Er nahm selten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach.“* Und an anderer Stelle: *„Das Tintenfass warf er öfter ins Klavier.“*<sup>14</sup> Bei einem Besuch in der Wohnung wird die Situation während ihres Besuches bei Beethoven von Bettina von Arnim folgendermaßen beschrieben: *„Seine Wohnung ist ganz merkwürdig: Im ersten Zimmer zwei bis drei Flügel, alle ohne Beine auf der Erde liegend, Koffer, worin seine Sachen, ein Stuhl mit drei Beinen, im zweiten Zimmer sein Bett, welches winters wie sommers aus einem Strohsack und dünner Decke besteht, ein Waschbecken auf einem Tannentisch, die Nachtkleider liegen auf dem Boden; hier warteten wir eine gute halbe Stunde, denn er rasierte sich gerade.“*<sup>15</sup>

Und Beethoven schreibt im bereits oben erwähnten Brief an Stumpff: *„Ich lebe gewöhnlich von dem Ertrage meiner Geisteswerke ... Leider seit dritthalb Monaten war ich nicht im Stande eine Note zu schreiben ...“*<sup>16</sup> Offensichtlich zeigt sich hier ein Verhalten, das prinzipiell mit einer hepatischen Enzephalopathie vereinbar ist. Auch scheint dies durch Ludwig van Beethoven selbst wahrgenommen zu werden und einen Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen zu entfalten. Alternativ und zusätzlich zur hepatischen Enzephalopathie als Folge der fortgeschrittenen Leberzirrhose können auch Veränderungen der Persönlichkeit im Zuge eines regelmäßigen schädlichen Alkoholgenusses mit Suchtverhalten eine Rolle spielen.

Beethoven selber beschreibt, dass er von dem Ertrage seiner geistigen Leistung abhängig sei. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass die chronische Lebererkrankung mit den oben geschilderten Konsequenzen auch einen Einfluss auf die kompositorische Schaffenskraft, aber auch die Art der Komposition gehabt

hat. Die Musik Ludwig van Beethovens ist gekennzeichnet durch oft jähe Kontraste der Lautstärke, durch Ausbrüche, Perseverationen (Abbildung 2) und abrupte Wechsel der melodischen Linien oder des Metrums. All dieses kann schlicht der Einsatz von kompositorischen Mitteln eines genialen Geistes sein, es besteht aber die Möglichkeit, dass diese Genialität durch die hepatische Enzephalopathie beeinflusst worden ist. Anhand von Schriftproben und Verhaltensbeschreibungen von Ludwig van Beethoven erscheinen jedenfalls diese Diagnose und ein Einfluss auf die späten Kompositionen des Meisters sehr wahrscheinlich.

### Beethovens Tod und eine Spekulation

Die letzte Aszitespunktion von Ludwig van Beethoven erfolgte am 27. Februar 1827. Am 20. Februar 1827 schrieb Beethoven an seinen Verleger B. Schott's Söhne in Mainz: „*Je geschwindter ich also diesen Rheinwein oder Moselwein erhalte, desto wohlthätiger kann er mir in diesem jetzigen Zustande dienen.*“<sup>17</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt wird das durch die behandelnden Ärzte dringend angeratene Abstinenzgebot ignoriert.

Tatsächlich versendet der Verlag am 08.03.1827 12 Flaschen Rüdesheimer Berg, Jahrgang 1806 sowie heilenden Kräuterwein an den Komponisten. Dieses deutet darauf hin, dass ein Verständnis für die Gefährdung, die seine Ärzte ihm deutlich gemacht haben, auch bei offensichtlicher Zuspitzung eines lebensgefährlichen Zustandes nicht vorliegt oder wahrgenommen wird.<sup>18</sup> Auch die häufigen Wohnungs- und Arztwechsel deuten nicht darauf hin, dass Beethoven willens oder in der Lage war, an seiner Heilung oder Stabilisierung konstruktiv mitzuwirken.

Tatsächlich erreicht die Wein-Lieferung Beethoven am 24. März 1827 zu einem Zeitpunkt, als er bereits das finale hepatische Koma entwickelte, an dem er am 26. März 1827 um 17:45 Uhr verstorben ist.

Mit den Mitteln des 19. Jahrhunderts war zu diesem Zeitpunkt keinerlei Möglichkeit einer günstigen Beeinflussung der

Erkrankung vorhanden (vgl. Kap. 2). Mit den Mitteln des 21. Jahrhunderts wäre der Zustand im Jahre 1827 nur noch durch eine Organtransplantation zu beheben gewesen.<sup>19</sup> Die Lebertransplantation setzt nach den Richtlinien der Bundärztekammer zu § 16 des Deutschen Transplantationsgesetzes (TPG) voraus, dass eine Kontrolle des Suchtverhaltens einschließlich Therapie erfolgt, eine Karenz eingehalten wird und die Bereitschaft und Fähigkeit des Patienten besteht, sich an Behandlungsabsprachen zu halten.<sup>20</sup> Nach den Richtlinien der Bundärztekammer erfolgt die endgültige Entscheidung durch eine interdisziplinäre Transplantationskonferenz, die diese Punkte neutral bewertet.

Wäre es möglich, die Erkrankung Ludwig van Beethovens in die heutige Zeit zu transportieren und im Zuge einer interdisziplinären Transplantationskonferenz zu bewerten, würde nach gültigen Regeln für die Lebertransplantation und allen oben ausgeführten Informationen eine Aufnahme in die Warteliste zur Organtransplantation nicht erfolgen können.<sup>21</sup> Natürlich ist dieses eine hypothetische Überlegung basierend auf historisch übermittelten Informationen, die sich durch Möglichkeiten einer therapeutischen Intervention zum heutigen Zeitpunkt möglicherweise anders darstellen. Sie verdeutlicht aber auch die Dynamik der alkoholbedingten chronischen Lebererkrankung und ihre ethischen und medizinischen Herausforderungen an die in der Transplantationsmedizin und Hepatogastroenterologie tätigen Ärzte.

In der Zusammenfassung ist die Todesursache basierend auf den zugrunde liegenden Informationen aus dem Schrifttum von und über Ludwig van Beethoven einschließlich seines Obduktionsberichtes ein hepatisches Koma bei dekompensierter Leberzirrhose. Es ist sehr gut möglich, dass neben der alkoholischen Leberzirrhose, die sowohl vom Alkoholkonsumverhalten wie auch durch die familiäre Anamnese wahrscheinlich erscheint, eine chronisch-entzündliche Darmerkrankung und eine primär sklerosierende Cholangitis auch am Krankheitsprozess beteiligt gewesen sein können. Die alkoholische Erkrankung kann den Bauchspeicheldrüsenbefund einer chronischen Pankreatitis erklären, dieser ist auch durch das Gallensteinleiden erklärbar.

Am Ende wird Ludwig van Beethoven wenig von den Aszitespunktionen seiner behandelnden Ärzte profitiert haben. Unter den damaligen Bedingungen wurde diese unter unsterilen Bedingungen durchgeführt und ohne eine professionelle Nachsorge und pflegerische Betreuung. Der Bericht einer lokalen Infektion an der Punktionsstelle deutet darauf hin, dass vermutlich die Peritonitis ihren Ausgang in der Punktion genommen hat. Eine Peritonitis bei dekompensierter Leberzirrhose führt dann zu einem Multiorganversagen und zum Tode. Betrachtet man die Äußerungen von Ludwig van Beethoven, so steht außer Frage, dass seine Darmbeschwerden und zuletzt die Symptome der fortschreitenden Leberinsuffizienz seine Lebensqualität, seine Leistungsfähigkeit und die Ausübung seiner schöpferischen Kraft maßgeblich beeinflusst haben.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Bankl H. *Woran sie wirklich starben. Krankheiten und Tod historischer Persönlichkeiten*. 5. Auflage. Wien: Verlag Wilhelm Maudrich, 2005, S. 40–43.

<sup>2</sup> Strassburg CP. Präoperative Risikoeinschätzung hepatobiliärer Begleiterkrankungen. In: Schwenk W, Freys SM, Kalff JC: *Perioperative Medizin*. Thieme Verlag 2017, S. 54–67.

<sup>3</sup> Otte A, Wink K, Otte K. *Kerners Krankheiten großer Musiker – Die Neubearbeitung*. 6. Aufl. Stuttgart: Schattauer, 2008, S. 84 ff.

<sup>4</sup> Bankl H, Jesserer H. *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden*. Wien: Verlag für medizinische Wissenschaften Wilhelm Maudrich, 1987, S. 10.

<sup>5</sup> Brief an Wegeler 16. 11. 1801, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 18.

<sup>6</sup> Bankl H, Jesserer H. *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden*. Wien: Verlag für medizinische Wissenschaften Wilhelm Maudrich, 1987, S. 82.

<sup>7</sup> Brief an Franz Brentano 12. 11. 1821, Beethoven-Haus Bonn, BH 24.

<sup>8</sup> BGA 1436.

<sup>9</sup> BGA 1686.

<sup>10</sup> Strassburg et al.: Autoimmune Lebererkrankungen (AILE). Deutsche Gesellschaft für Gastroenterologie, Verdauungs- und Stoffwech-

selkrankheiten (DGVS). Stand Februar 2017. (letzter Zugriff am 2.05.2020).

<sup>11</sup> BGA 1967.

<sup>12</sup> BGA 2256

<sup>13</sup> de Franchis R; Baveno VI Faculty. *Expanding consensus in portal hypertension: Report of the Baveno VI Consensus Workshop: Stratifying risk and individualizing care for portal hypertension*. J Hepatol. 2013;63(3):743–752.

<sup>14</sup> Zitiert nach: Otte A, Wink K, Otte K *Kerners Krankheiten großer Musiker – Die Neubearbeitung*. 6. Aufl. Stuttgart: Schattauer, 2008, S. 104.

<sup>15</sup> Zitiert nach: Otte A, Wink K, Otte K *Kerners Krankheiten großer Musiker – Die Neubearbeitung*. 6. Aufl. Stuttgart: Schattauer, 2008, S. 104.

<sup>16</sup> BGA 2256.

<sup>17</sup> BGA 2262.

<sup>18</sup> Strassburg CP, Daute-Weiser D. *SUCHT 2018*, 64, pp. 157–164.

<sup>19</sup> Strassburg CP. *Patient selection and indications for liver transplantation*. Chirurg. 2013;84(5):363–371.

<sup>20</sup> Richtlinien zur Organtransplantation gem. § 16 TPG für die Wartelistenführung und Organvermittlung zur Lebertransplantation. [www.bundesaerztekammer.de/fileadmin/user\\_upload/downloads/pdf-Ordner/RL/RiliOrgaWlOvLeberTx20190924.pdf](http://www.bundesaerztekammer.de/fileadmin/user_upload/downloads/pdf-Ordner/RL/RiliOrgaWlOvLeberTx20190924.pdf) (letzter Zugriff am 2.05.2020).

<sup>21</sup> Gottlieb J, Gwinner W, Strassburg CP. *Allocation systems in transplantation medicine: Advantages and disadvantages*. Internist (Berl). 2016;57(1):15–24.

## Bildunterschriften

Abbildungen:

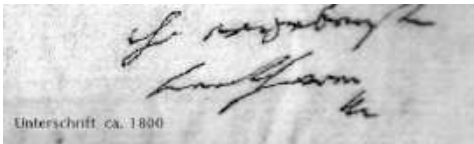


Abbildung 1A: Brief Ludwig van Beethovens an Josephine Deym ca. 1800 (Beethoven Haus 1986)



Handschrift 1820

Unterschrift 1820

Abbildung 1B: Entwurf einer Denkschrift an das Appellationsgericht in Wien 1820 (Beethoven Haus Bonn)

In dem Namen Gottes Amen  
Ich, der unterzeichnete, Ludwig van Beethoven,  
einmaliger Herrscher des Reichs, habe  
das obige Testament von meinem  
Körperlichen Gutten zuverlassen.  
Datum am 23. März 1827  
Ludwig van Beethoven

Handschrift 1827

23. März 1827  
Ludwig van Beethoven  
einmaliger Herrscher des Reichs  
habe das obige Testament von meinem  
Körperlichen Gutten zuverlassen.  
Datum am 23. März 1827  
Ludwig van Beethoven

Handschrift 1827

Abbildung 1C: Handschrift Testament 23. März 1827 3 Tage vor Beethovens Tod und Schriftstück vermutlich an Schindler 1827 (Abbildung aus Bankl H, Jesserer H. *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden.* Wien: Verlag für medizinische Wissenschaften Wilhelm Maudrich, 1987)

## Abbildung 2



Abbildung 2: Takte 124–129 aus dem ersten Satz des Klaviertrios Op. 97 zeigen die auffällige 5-malige Wiederholung des Motivs g – cis – d (Violinenstimme) als eine motivische Perseveration.

An dieser Stelle des Musikstücks führt die Wiederholung des 3-Tonmotives zum klanglichen Eindruck eines Stillstandes und einer Richtungslosigkeit des melodischen Flusses. Dies ist wahrscheinlich primär einfach ein stilistisches Merkmal der Beethoven'schen Komposition, könnte aber medizinisch betrachtet auch ein mögliches Symptom einer hepatischen Enzephalopathie darstellen.

## Beethoven – Fokus Hören



## Kapitel 6



### Wie funktioniert Hören?

*Tobias Moser*

„Nicht sehen können trennt von den Dingen, nicht hören können von den Menschen.“ Dieser Satz wird Immanuel Kant (1724–1804) zugeschrieben.

Beethoven hat die soziale Isolation, welche seine Schwerhörigkeit mit sich brachte, mit eigenen Worten im Heiligenstädter Testament im Jahr 1802 beschrieben (vgl. Kap. 4).

Die außerordentliche Leistungsfähigkeit des Ohres bei der Schallanalyse ist eine der wesentlichen Voraussetzungen für das Sprachverstehen. Auch die Vermittlung der Emotionen über den Höreindruck – beispielsweise durch Musik oder den Gesang der menschlichen Stimme – ist unmittelbar bedeutsam.

#### Aber wie funktioniert Hören eigentlich?

Schall, d. h. die für uns hörbaren Schwingungen in der Umgebungsluft, trifft auf das äußere Ohr, findet den Weg durch den Gehörgang und versetzt das Trommelfell, eine zarte, aber feste Membran, ebenfalls in Schwingungen. Mit dem Trommelfell bewegen sich, im Mittelohr, die winzigen Gehörknöchelchen, die kleinsten Knochen unseres Körpers. Sie übertragen die Schwingungen auf die flüssigkeitsgefüllte Hörschnecke, das Innenohr, die auch als Cochlea bezeichnet wird.

Die Übertragung des Schalls auf das Innenohr wird in der Fachsprache auch als Schallleitung bezeichnet. Die Schallwellen können das Innenohr dabei auf zwei unterschiedlichen Wegen erreichen: zum einen über die sogenannte Luftleitung. Über die Gehörknöchelchenkette mit Hammer, Amboss und Steigbügel, die an ihrem einen Ende (Hammergriff) mit dem Trommelfell

und an ihrem anderen Ende (Fußplatte des Steigbügels) im ovalen Fenster mit dem Eingang zum Innenohr verbunden ist, werden die Schwingungen auf die Innenohrflüssigkeit übertragen. Zum anderen kann der Schall auch direkt über das Körpergewebe und den Knochen zur Hörschnecke weitergeleitet werden. Diese per Vibration fortgeleiteten Schallereignisse bezeichnet man als Knochenleitungshören.

Die Akustik, die Wissenschaft vom Schall, blickt als eine der ältesten Experimentalwissenschaften auf eine mehr als 2000-jährige Geschichte zurück. Wusste man aber schon zu Lebzeiten Beethovens, wie das Ohr den Schall aufnimmt und verarbeitet? Diese Frage kann man nicht einfach mit einem klaren „Ja“ oder „Nein“ beantworten, da einige Kenntnisse über die Anatomie des Ohres schon bekannt waren<sup>1</sup>: im Altertum hatte Hippokrates (ca. 460–370 v. Chr.) bereits das Trommelfell entdeckt, Eristratos (ca. 300–240 v. Chr.) erstmals den Hörnerv erwähnt und Galen (129–199 n. Chr.) erkannt, dass die Sinnesempfindungen über Nerven vermittelt werden. Am Beginn der Neuzeit folgten dann detailliertere Beschreibungen über das Hörorgan: Andreas Vesalius (1514–1564) beschrieb das Mittelohr mit Hammer und Amboss, Giovanni Filippo Ingrassia (1510–1580) ergänzte den Steigbügel, Bartolomeo Eustachio (1520–1574) beschrieb die Ohrtrompete und Gabriele Falloppia (1523–1562) benannte die Hörschnecke als „Cochlea“ und das Gleichgewichtsorgan als „Labyrinth“. Im Zeitalter der Aufklärung beschrieb Antonio Scarpa (1752–1832) im Jahr 1772 das häutige Labyrinth und Philipp Friedrich Theodor Meckel (1756–1803) zeigte im Jahr 1777 in seiner Dissertation, dass die Cochlea nicht mit Luft, sondern mit Flüssigkeit gefüllt ist.

Soweit der Wissensstand hinsichtlich der Anatomie und Physiologie des Hörens zu Lebzeiten Beethovens.

Wie es im Inneren der Cochlea aussieht und wie das Hörorgan im Einzelnen beschaffen ist, wurde in Grundzügen erstmals etwa ein Vierteljahrhundert nach Beethovens Tod durch Alfonso Corti (1822–1876) und Ernst Reißner (1824–1878) beschrieben. Ein wissenschaftlich fundiertes Konzept, wie das Ohr funktioniert, und somit klare Vorstellungen über die Hörphy-

siologie oder eine Theorie des Hörens lagen zu Zeiten Beethovens also noch nicht vor.

Der Wiener Otologe Adam Politzer (1835–1920) zeigte im Jahr 1861, dass die Gehörknöchelchen in Abhängigkeit von den Schwingungen der Schallwellen schwingen. Erste diagnostische Verfahren zur Überprüfung der Hörfähigkeit mittels Stimmgabeln, die sich im weiteren Verlauf zu den heute gebräuchlichen Verfahren der Ton- und Sprachaudiometrie ausdifferenzierten, wurden etwa ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt (vgl. Kap. 7).<sup>2</sup> Grundlegend für die Ausformulierung der Theorien des Hörens waren die wissenschaftlichen Untersuchungen von Hermann von Helmholtz (1821–1894), die er in seinem Buch „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ im Jahr 1863 veröffentlichte.

György von Békésy (1900–1972) visualisierte die wanderwellenförmigen Bewegungen der Basilarmembran des Innenohres im Jahr 1928, also mehr als 100 Jahre nach Beethovens Tod. Für seine bahnbrechenden Forschungsleistungen erhielt er im Jahr 1961 den Nobelpreis für Physiologie oder Medizin. Beginnend mit elektrophysiologischen Messungen in den 1930er Jahren bildete sich im 20. und 21. Jahrhundert durch Genetik, Anatomie und Physiologie unser aktuelles Verständnis des Hörvorgangs aus.<sup>3</sup> Highlights dieser Entdeckungen sind der Nachweis der cochleären Verstärkung auf molekularer, zellulärer und Organ-Ebene, die Identifizierung von Taubheitsgenen und die molekulare Anatomie und Physiologie der Haarzellen.

### Was wissen wir heute über die Funktionsweise unseres Hörorgans?

Lassen sie uns gemeinsam mit dem Schall in die Wunderwelt der Hörschnecke eintauchen: ganz vereinfacht können wir sie uns wie eine Wendeltreppe vorstellen. Jede Stufe entspricht einer Tonhöhe: von hoch am Eingang bis tief an der Spitze. Die Stufe wird berührt, wenn die sogenannte Wanderwelle genau an die-



ser Stelle ihr Maximum ausbildet. Dabei werden meist mehrere Wanderwellen für verschiedene Tonhöhen simultan ausgebildet. Stellen Sie sich die Wanderwelle wie ein Springseil vor, das Sie mit einer raschen Handbewegung anschlagen, so dass sich eine zum losen Ende fortlaufende Welle bildet.

In der Hörschnecke ist das Seil eine Membran, auf der die winzigen Sinneszellen sitzen. Weil sie an ihrem oberen Ende ein sogenanntes Haarbündel tragen – quasi Ausstülpungen der Zelle –, das bei den Schwingungen bewegt wird, heißen sie Haarzellen.

Wenn die Wanderwelle nun die Haarzelle bewegt, ziehen bei der Bewegung des Haarbündels die zwischen den Haarspitzen aufgespannten Eiweißfäden an winzigen Eiweißsporen, die elektrisch geladene Teilchen in die Sinneszelle einströmen lassen. Dabei reicht eine Bewegung des Fadens um ein Milliardstel Meter, um einen Höreindruck auszulösen!

Aber wieso strömen die geladenen Teilchen in die Zelle und was passiert danach?

Auch dies hat Mutter Natur genial eingerichtet. Die Energie für diese raffinierte Umwandlung von einem mechanischen Reiz in ein elektrisches Signal der Haarzelle kommt aus einer Batterie.

Eine Batterie im Ohr? In der äußeren Wand der Hörschnecke sorgt ein besonders gut durchblutetes Gewebe – „Gefäßstreifen“ genannt – dafür, dass die Batterie geladen wird. Die Haarzellen selbst müssen sich also um die Energie für das Hören kaum kümmern. Und tatsächlich gibt es nahe der Haarzellen wenig Durchblutung, die Energie zu den Zellen liefern könnte!

Und das macht Sinn! Oder hören Sie jetzt eben Ihren Pulsschlag?

Also Arbeitsteilung im Ohr: Die Haarzellen machen das Hören, aber die harte Arbeit der Energiegewinnung machen andere!

So und jetzt wird es sehr spannend, denn es geht um die Haarzellen, unsere Sinneszellen im Ohr. Wir haben zwei Arten von Haarzellen: die inneren Haarzellen weiter innen auf den Stufen der Wendeltreppe, von denen wir *eine* Reihe haben, und die äußeren Haarzellen weiter außen auf den Stufen der Wendeltreppe, von denen wir gleich *drei* Reihen haben.

Was also machen die äußeren Haarzellen?

Wenn sich am Haarbündel die Poren öffnen und der Einstrom elektrisch geladener Teilchen die Zelle erregt, zieht sie sich zusammen und verstärkt so die Schwingung der Wanderwelle!

Aber wie geht das?

Stellen Sie sich vor: in der seitlichen Hülle dieser zylindrischen Zellen sitzen sehr viele Eiweißkörper, die sich wie ein Piezokristall in Ihrer Uhr verhalten. Ändert sich die elektrische Spannung über der Zellhülle, ziehen sie sich zusammen und dehnen sich dann wieder aus. Weil sehr viele Kopien dieses „Prestin“ – von ital. presto = schnell – genannten „Motor-Eiweißes“ in Reihe das Gleiche machen, kommt es zu Veränderungen der Zelllänge im Bereich von Milliardstel Metern. Weil die äußeren Haarzellen oben und unten jeweils in den Membranen der Hörschnecke verankert sind, führt diese Verkürzung weitere Energie in das System ein: die Schwingungen werden verstärkt!

Diese Verstärkung führt interessanterweise auch zu Schallabstrahlungen aus dem Ohr, die der HNO-Arzt mit einem empfindlichen Mikrophon im Gehörgang messen und so den Funktionszustand der äußeren Haarzellen abschätzen kann. Da diese Schallabstrahlungen aus dem Ohr kommen, werden sie in der Fachsprache als Otoakustische Emissionen (OAE) bezeichnet.<sup>4</sup> Wir nutzen die OAEs auch, um beim Neugeborenen das Hören zu überprüfen.

Die Verstärkung bedingt die hohe Empfindlichkeit des Hörens. Zugleich macht die Verstärkung die Wanderwelle so scharf, dass sie nur wenige Treppenstufen berührt: also wenige Tonhöhen „anschlägt“. Verlieren wir die äußeren Haarzellen, fehlt also der Verstärker im Ohr, muss die Schallquelle, die auf das Ohr trifft, lauter sein und dennoch hören wir nur „Schallmus“, weil wir die Tonhöhen nicht gut trennen können.

Während die äußeren Haarzellen also verstärkend wirken, geben die inneren Haarzellen die Schallinformation an die Hörnervenzellen und so an das Gehirn weiter. Sie sind somit „die Mikrophone“ unseres Gehirns: also quasi ein Mikrophon pro Treppenstufe oder Tonhöhe, zusammen etwa 3000.

Und wie wird nun die Schallinformation in ein Nervensignal umgewandelt?

Dies ist ein Forschungsthema, das unser Team in Göttingen seit 20 Jahren in Atem hält!

Der Vorgang fängt wieder am Haarbündel und den Poren an: der Einstrom erregt die Haarzelle und wieder werden so Eiweißkörper aktiviert. In den inneren Haarzellen sind es nun aber Poren, die den Signalstoff  $\text{Ca}^{2+}$  in die Haarzelle einströmen lassen, und zwar an den Kontaktstellen zwischen innerer Haarzelle und Hörnervenzelle.

$\text{Ca}^{2+}$  ist ein wichtiger Signalstoff der Zellen und bringt nun andere Eiweißkörper dazu, dass die Haarzelle den Botenstoff Glutamat auf die Nervenzelle freisetzt. Glutamat ist der wichtigste erregende Botenstoff in unserem Nervensystem, mit dem Nervenzellen an Kontaktstellen, den sogenannten Synapsen, miteinander sprechen. Glutamat ist dabei an der Synapse in kleinen Containern – den Membranbläschen – verfügbar, die mit der Hülle der Haarzelle verschmelzen und so den Inhalt in den synaptischen Spalt zwischen beiden Zellen ausschütten.

Wenn Sie diesen Text laut gesprochen hören würden, würde dies in Ihren Haarzell-Synapsen mehr als 100 mal pro Sekunde passieren. Nicht allein diese wahnwitzige Aktivität ist wirklich beeindruckend. Auch die zeitliche Präzision bei der Kopplung der Freisetzung zum Schallreiz ist so hoch, dass unser Stammhirn mit den in beiden Ohren gebildeten Nervenimpulsen die Schallquelle lokalisieren kann. Dabei können wir Unterschiede des zeitlichen Auftreffens des Schallreizes auf den beiden Ohren von 10 millionstel Sekunden auflösen, eine wahre Spitzenleistung der Natur!

Wir haben herausgefunden, dass der Glutamat-Gehalt eines einzigen Bläschens ausreichend ist, um in der Hörnervenzelle einen Nervenimpuls auszulösen: das ist im Nervensystem einmalig! Diese hohe Empfindlichkeit wird wohl benötigt, um die Ressourcen der Haarzellen schonend einzusetzen.

Wie geht aber dieser Prozess?

Glutamat bindet sich an der synaptischen Hülle der Hörnervenzelle an Eiweißkörper, sogenannte „Glutamatrezeptoren“. Diese öffnen sich dann als Pore und lassen elektrisch geladene

Teilchen in die Zelle einströmen. Das erregt die Nervenzelle elektrisch, bis ein Nervenimpuls gebildet wird. Dieser leitet die Information bis zum Gehirn, wo schließlich eine Hörwahrnehmung entsteht.

### Was sind unsere aktuellen Forschungsfragen?

Wir haben inzwischen einiges über die Synapse und die dort aktiven Eiweißkörper gelernt. So zum Beispiel über die  $\text{Ca}^{2+}$  Kanäle und über Otoferlin, die bei erblicher Schwerhörigkeit „kaputt“ sein können, so dass das Mikrophon nicht mehr funktioniert. Dabei fanden wir, dass Synapsen der Haarzellen molekular gesehen erheblich vom Bauplan der Synapsen im Gehirn abweichen, die andere Eiweißstoffe verwenden. Dies erklärt, dass genetische Störungen an den Haarzell-Synapsen zu Schwerhörigkeit führen, ohne dass das Gehirn erkrankt ist, da die dortigen Eiweiße nicht betroffen sind. In Göttingen und auch andernorts ist es uns inzwischen gelungen, diese Schwerhörigkeit in Maus-Modellen zu lindern, indem wir das gesunde Gen mittels einer viralen Genfahre in die kranke Haarzelle einschleusen.

Da die Synapse so empfindlich für Glutamat ist, kommt es bei zu lautem Schall zu einer Glutamatübererregung und vermutlich zum dauerhaften Verlust von Synapsen. Weil hier zunächst die Synapsen betroffen sind, die wir für das Hören lauter Töne benötigen, während die Hörschwelle, also die Empfindlichkeit für die leisesten Töne, noch normal sein kann, nennt man diese Hörschädigung einen verborgenen Hörverlust. Die Bedeutung dieser erworbenen Synapsen-Schwerhörigkeit, die derzeit weltweit und auch in Göttingen erforscht wird, ist noch schwer abzuschätzen, wird aber bisher vermutlich unterschätzt.

Solche Schwerhörigkeit führt zu besonders schlechtem Sprachverstehen bei Hintergrundgeräuschen, wie bei Unterhaltungen in einer lauten Menschenmenge. Die Patienten sagen dann: „Ich höre Sie, kann Sie aber nicht verstehen!“

Beethoven beschrieb genau diesen Unterschied von Hören und Verstehen bereits zu Beginn seines Ohrenleidens in dem

vielzitierten Brief vom 29. Juni 1801 (vgl. Kap. 2) an seinen Freund Wegeler: „[...] Manchmal hör' ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht [...]“.<sup>5</sup>

## Was also tun?

Hörgeräte, die Sie im Kapitel 8 kennenlernen können, helfen hier nur bedingt oder gar nicht.

Cochlea-Implantate, die den Hörnerv direkt elektrisch reizen und so das körpereigene „Mikrophon“ umgehen, können helfen, Sprache besser zu verstehen. Sie können darüber Genaueres im Kapitel 9 erfahren.

Da sich der elektrische Reiz von jedem der 12 bis 24 Elektrodenelektrodenkontakte in der Hörschnecke weit ausbreitet, können die inzwischen fast 0,5 Mio. Cochlea-Implantat- Nutzer Tonhöhen schlecht auseinanderhalten – und damit nicht so differenziert Musik hören, wie es wünschenswert wäre. Mit dem Bild der Wendeltreppe gesprochen: statt einzelner Stufen, also Tonhöhen, werden ganze Treppenabsätze, also Oktaven, angeregt. Ähnliche Geräusche, wie zum Beispiel die Stimme eines Gesprächspartners in einem Raum mit vielen anderen sich unterhaltenden Menschen, lassen sich so wesentlich schlechter unterscheiden. Und auch die Melodien in einem Musikstück kann man nicht mehr richtig erkennen.

In Göttingen gehen wir dieses Problem an, indem wir Licht anstelle von Strom verwenden, weil Licht räumlich besser gebündelt werden kann als Strom.

## Hören mit Licht?

Die Optogenetik macht es möglich. Wir bauen mit viralen Genfähren „Lichtschalter“ in die Zellhülle von Hörnervenzellen ein, um die Zellen mit Licht zu steuern. Aktivierung der Zellen mit

Licht führt dann zur Ausbildung eines Nervenimpulses: die Zellen, die sonst auf das Glutamat der inneren Haarzellen reagieren, werden nun durch Licht gesteuert, was dann zu einer Hörvorwahrnehmung führen soll.

Dies ist uns im Hörnerv von Nagetieren bereits gelungen: die Tiere hören mit Licht! Bevor die Methode für schwerhörige Menschen eingesetzt werden kann, bleibt viel zu tun. Gemeinsam mit Technologen aus Freiburg und Chemnitz entwickeln wir nun optische Cochlea-Implantate, die auf Leuchtdioden oder Lichtleitern beruhen. Diese werden in Tieren auf ihren Einsatz beim Menschen vorbereitet. Wenn diese Entwicklung zu einem Medizinprodukt führt, können Schwerhörige dadurch wahrscheinlich deutlich besser hören, als es mit derzeitigen Cochlea-Implantaten möglich ist. Dies würde vor allem ein besseres Sprachverstehen in lauter Umgebung erlauben und das Musikhören verbessern. Als „Zukunftsmusik“ könnte man formulieren: Hätte Beethoven ein solches Gerät zur Verfügung gehabt, hätte man ihm vermutlich auch das Anhören seiner Musik ermöglichen können.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Die folgenden Ausführungen zur Historie der Hörforschung basieren im Wesentlichen auf der Darstellung bei Hellbrück J., Ellermeier W., Hören: *Physiologie, Psychologie und Pathologie*. Göttingen: Hogrefe 2004.

<sup>2</sup> Feldmann H., *Die geschichtliche Entwicklung der Hörprüfungsmethoden: kurze Darstellung und Bibliographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Thieme, Stuttgart 1960.

<sup>3</sup> Moser T., *Molekulares Verstehen des Hörens – Was ändert sich für den Patienten?* *Laryngo-Rhino-Otol.* 97, S1–S9 (2018).

<sup>4</sup> Hauser R., *Anwendung otoakustischer Emissionen: ein Kompendium für Klinik und Praxis*. Enke, Stuttgart 1995.

<sup>5</sup> Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegeler, W 18.

## Kapitel 7



# Beethoven: Könnten wir heute herausfinden, warum er ertaubte? Diagnostik der Schwerhörigkeit

*Götz Schade*

### Status quo zu Zeiten Beethovens

Ludwig van Beethoven hat in seinen Briefen und Selbstzeugnissen interessante anamnesticke Hinweise auf seine immer weiter zunehmende Schwerhörigkeit übermittelt. So beklagte er sein über die Jahre massiv abnehmendes Hörvermögen, beginnend mit einem anfänglichen Hochtonverlust, der ihn bestimmte Instrumente und Singstimmen schwerer wahrnehmen ließ. Auch sein quälendes Ohrgeräusch, die zunehmende Abnahme seines Sprachverständnisses sowie Symptome wie Hyperakusis und eine herabgesetzte Unbehaglichkeitsschwelle haben ihm auch psychisch so schwer zugesetzt, dass er sogar Suizidgedanken hegte (vgl. Kap. 4). Therapeutisch kamen bei Beethoven Mandelöl-Ohrentropfen, Meerrettich-Baumwolle, bestimmte Teesorten und lauwarmer Donau-Bäder zur Anwendung (vgl. Kap. 2). Heute verstehen wir die Aussichtslosigkeit dieser von seinen Ärzten wohlgemeinten unspezifischen Behandlungsversuche. Die Hörstörung Beethovens könnte mittlerweile wesentlich spezifischer therapiert werden (vgl. Kap. 9).

Wenn man sich Beethoven aus audiologischer Sicht nähert, so ist festzuhalten, dass zu seinen Lebzeiten die Möglichkeiten der Hörtestung sehr begrenzt waren.

Dies ist zum einen dadurch zu begründen, dass die Kenntnisse über die Hörphysiologie noch sehr rudimentär waren (vgl. Kap. 6). Zwar war das Phänomen des Knochenleitungshörens von Girolamo Cardano (1501–1576) bereits im Jahr 1550 beschrieben worden<sup>1</sup> und seit den Arbeiten von Hieronymus Cavapucci (gest. 1589) war auch der Unterschied zwischen Kno-

chen- und Luftleitungshören für eine mögliche klinische Anwendung bekannt,<sup>2</sup> jedoch wurden diese Kenntnisse noch nicht routinemäßig zur diagnostischen Einordnung von Hörstörungen verwendet.

Zum anderen stand noch kein geeignetes Instrumentarium zur Verfügung, um Hörprüfungen standardisiert durchzuführen. Auch wenn die Stimmgabel in der heute gebräuchlichen Form bereits im Jahr 1711 durch den Trompeter und Lautenisten John Shore (1662–1752) entwickelt worden war, so bildete sich die Anwendung der Stimmgabeln und anderer Hörmessgeräte in der klinischen Diagnostik doch erst nach Beethovens Tod im Laufe des 19. Jahrhunderts heraus.<sup>3</sup>

### Kurze Historie der Entwicklung audiologischer Verfahren

Während die Akustik, als Wissenschaft von der Lehre des Schalls, als eine der ältesten experimentellen Wissenschaften angesehen werden kann,<sup>4</sup> ist die Audiologie (von lateinisch *audire*, ‚hören‘, und griechisch *logos*, ‚Lehre‘) ein junges multidisziplinäres Arbeitsgebiet, welches sich mit den Aspekten der Wahrnehmung des Schalls beschäftigt.<sup>5</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden als Hörprüfmethoden zunächst das Vorsprechen von Sätzen oder Wörtern oder das Hören von Geräuschen, beispielsweise des Tickens einer Taschenuhr, ohr-nah oder ohr-fern verwendet. Im Prinzip ähnelte das Vorgehen im Ansatz der noch heute gebräuchlichen Sprachabstandsmessung. Ernst Heinrich Weber (1795–1878) und Heinrich Adolf Rinne (1819–1868) führten erst nach Beethovens Tod die nach ihnen benannten Stimmgabelversuche – die noch heute Anwendung finden – in die klinische Praxis ein.<sup>6</sup> Mit Hilfe dieser Versuche kann orientierend eine Schalleitungs- von einer Schallempfindungsschwerhörigkeit unterschieden werden. Friedrich Bezold (1842–1908) ergänzte diese qualitative Lokalisationsdiagnostik durch unterschiedliche Stimmgabeln mit definierten Tonhöhen, so dass eine quantitative Höruntersuchung mit Hilfe der „kontinuierlichen Tonreihe“ möglich wurde.<sup>7</sup>



Mit zunehmender Verfügbarkeit elektrotechnischer Verfahren im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden die Stimmgabeln in der Folge durch Apparate ersetzt, die Töne definierter Frequenz produzieren und diese auf kleine Lautsprecher, auch Hörer genannt, übertragen konnten. Ende des 19. Jahrhunderts wurde auch der Begriff „Audiometer“ für diese Geräte gebräuchlich.<sup>8</sup> Die Verfahren der Ton- und Sprachaudiometrie wurden in der Folge in psychoakustischen Versuchsreihen immer mehr verfeinert. Zusätzlich wurde die Sprachaudiometrie dadurch quantitativ untermauert, dass die Prüfwörter (mehrsilbige Zahlwörter und Einsilber) nicht mehr live vorgesprochen wurden, sondern zunächst aufgenommen und dann über Hörer den Probanden mit standardisierten Schalldruckpegeln dargeboten werden konnten. Karl-Heinz Hahlbrock (1917–2003) entwickelte und evaluierte nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem „Freiburger Sprachaudiogramm“ einen heute noch gebräuchlichen Test zur Überprüfung des sozialen Gehörs.<sup>9</sup> In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden neben diesen Hörprüfungsverfahren, den sog. subjektiven Verfahren, die auf die aktive Mitarbeit der zu testenden Personen angewiesen waren, auch Messmethoden entwickelt, die ohne aktive Mitarbeit der Testpersonen anwendbar sind, sog. objektive Verfahren. Als wichtigste Neuerung wurden bei den objektiven Verfahren die Messung akustisch evozierter Hirnstammpotentiale<sup>10</sup> und die otoakustischen Emissionen<sup>11</sup> eingeführt, die im Folgenden detaillierter beschrieben werden.

### Stand der otologischen Diagnostik heute

Alle von Beethoven angegebenen Symptome bezüglich seines Hörens wären heute einer modernen otologischen Diagnostik gut zugänglich. Grundlage jeder modernen hno-ärztlichen Diagnostik des Gehörsinns ist eine binokular-mikroskopische Untersuchung des Gehörgangs und des Trommelfells. Hieran schließen sich in der audiologischen Diagnostik *subjektive* und

*objektive* Verfahren an, die im Folgenden in Grundzügen erläutert werden.

### Subjektive audiologische Verfahren

Zu den gängigen subjektiven Verfahren gehören die Reaktions-, Freifeld- oder auch die getrenntohrige Reintonaudiometrie, bei denen abhängig vom Alter der untersuchten Person die Reaktions- oder die Hörschwelle ermittelt wird. Die audiometrischen Messungen finden dabei in schallgedämpfter Umgebung in speziellen Audiometrie-Räumen statt.

Zu den subjektiven Testverfahren gehört auch die Überprüfung des Richtungsgehörs in einer Camera silenta, also einem extrem geräuschedämmten Raum, in dem zahlreiche Boxen (möglichst mindestens 12) im Kreis um den Probanden aufgehängt sind und mittels eines Breitbandrauschens die Richtung angegeben werden soll, aus der der Schall kommt.

### Subjektive Hörprüfungen bei Erwachsenen

Zur Ermittlung der Hörschwelle bei Erwachsenen kommt die Tonaudiometrie zur Anwendung. Den Testpersonen werden hierzu Töne unterschiedlicher Frequenz und Lautstärke über Luft- und Knochenleitungshörer präsentiert. Sie müssen angeben, ab welchem Schalldruckpegel sie die Töne wahrnehmen. Zur Ermittlung des sozialen Gehörs kommt das „Freiburger Sprachaudiogramm“ zur Anwendung. Hierbei werden mehrsilbige Zahlwörter und Einsilber mit definierten Schalldruckpegeln – wiederum über Luft- und Knochenleitungshörer – angeboten. Es wird gemessen, wieviel Prozent der Wörter bei den einzelnen Schalldruckpegeln richtig nachgesprochen werden.

## Subjektive Hörprüfungen bei Kindern (Pädaudiologische Verfahren)

Hierzu werden bei der Untersuchung von Kleinkindern im Halbkreis um die Testperson aufgebaute Boxen genutzt, um die Reaktionen des untersuchten Kindes auf Schmalbandrauschen oder Wobbeltöne zu überprüfen. Kinder werden zudem durch bunte Bilder konditioniert, die direkt aufleuchten, wenn sie zum Lautsprecher schauen, aus welcher der Testton erschallt. Bei Babys muss der Untersucher auf Reaktionen wie die Bewegung von Ärmchen, Aufreißen der Augen o.ä. achten, die als Reaktion auf den Testton zu bewerten sind. Etwa ab dem 4. Lebensjahr können bereits subjektive Angaben zu den Testtönen verwertet werden, die mittels Nutzung eines Buzzers oder eines Steckbretts als eine Art spielerische Hörtestung Verwendung finden (Spieldaudiometrie). Das Sprachverständnis wird abhängig von der Altersgruppe der zu testenden Person mit unterschiedlich anspruchsvollen Testverfahren (Mainzer 1–3, Göttinger 1–2; Freiburger Sprachtest, Oldenburger Satztest oder Oldenburger Kinderliedtest) überprüft, bei denen die zu testenden Kinder Bilder auf Aufforderung nur zeigen (z. B. Göttinger 1) oder bei Jugendlichen oder Erwachsenen nachsprechen können müssen (z. B. Freiburger Sprachtest). Diese Tests werden entweder in ruhiger Umgebung oder im Störschall angewendet. Einen noch höheren Schwierigkeitsgrad weisen dichotische Testverfahren (nach Uttenweiler<sup>12</sup> oder nach Feldmann<sup>13</sup>) auf, bei denen 2 verschiedene Wörter dem rechten und dem linken Ohr gleichzeitig vorgespielt werden. Spätestens bei 70 dB Prüflautstärke sollen 90 % oder mehr Begriffe gleichzeitig erfasst und nachgesprochen werden können. Der dichotische Test nach Uttenweiler findet bei Kindern ab dem 5. Geburtstag Anwendung, der dichotische Test nach Feldmann in der Regel ab dem 9. Geburtstag und dient v. a. der Überprüfung der auditiven Verarbeitung.

## Objektive audiologische Verfahren

Die objektiven Verfahren können sowohl bei Kindern als auch Erwachsenen durchgeführt werden.<sup>14</sup>

Zu den wichtigsten objektiven Messverfahren gehört die BERA (brainstem evoked response audiometry = akustisch evozierte Hirnstammpotentiale), die eine Objektivierung der Hörschwelle – theoretisch bereits ab dem Tage der Geburt – ermöglicht. Diese Verfahren finden v. a. in der pädaudiologischen Diagnostik Anwendung, wenn bereits im Säuglingsalter die Hörschwelle genau ermittelt werden muss, um eine Hörgeräteversorgung frühzeitig und präzise zu ermöglichen. Denn die Hörbahn eines Menschen ist zwar bereits bei Geburt fertig angelegt und das Innenohr viele Monate vor seiner Geburt sogar schon fertig ausgereift. Die Ausreifung der Hörbahn hingegen findet in den ersten 2–4 Lebensjahren statt und benötigt akustischen Input für die effektive Ausreifung im Gehirn. Ein normaler Spracherwerb findet nur bei normalem Hörvermögen statt. Deshalb ist es Konsens, dass schwerhörige Kinder bereits spätestens zwischen dem 3. und dem 6. Lebensmonat mit Hörgeräten versorgt werden müssen. Cochlea-Implantat-Versorgungen finden bei beidseitig resthörigen Kindern im günstigsten Fall bereits vor dem 1. Geburtstag statt.

Bei der BERA-Diagnostik sind die (Screening-)AABR, die Click-BERA, die low-chirp-BERA sowie die notched-noise-BERA die gebräuchlichsten Verfahren. Ziel ist eine objektive Bestimmung der Hörschwelle, bei der eine aktive Mitarbeit des Patienten nicht vonnöten ist. Diese Untersuchungen werden im Idealfall im Spontan-Schlaf durchgeführt. Auch eine Sedierung ist möglich. Narkose-BERAs gehören – insbesondere bei sich ansonsten gegen die Untersuchung stark sträubenden Kindern – ebenso zum Standard.

Die AABR steht für ‚automatic auditory brain response‘ und wird als ein gängiges Hörscreening-Verfahren weltweit eingesetzt. Das Kind wird über Gehörgangsmikrophone oder einen Kopfhörer mit Click-Impulsen beschallt. Mittels am Kopf platzierter Elektroden werden Hirnpotentiale als Antwort auf die dem Kind zugeführten Schallimpulse abgeleitet. So lässt sich

binnen weniger Minuten feststellen, ob die Hörschwelle des Kindes besser oder schlechter als 35 dB liegt.

Click-Impulse werden auch bei der Click-BERA verwendet, die zur Schwellenbestimmung im Hauptsprachbereich zwischen 1.000 Hz – 4.000 Hz eingesetzt wird. Wiederum werden dem Ohr über einen Kopfhörer Schallimpulse zugeführt und Hirnpotentiale über Elektroden abgeleitet. Mittels der sogenannten Welle V nach Jewett (J I-V) (benannt nach dem Erstbeschreiber Donald Jewett<sup>15</sup>) kann die Potentialschwelle bestimmt werden. Dies ist der Zeitpunkt, zu dem bei abnehmenden Schalldruckpegeln letztmals eine Welle ‚JV‘ nachweisbar ist. Die Hörschwelle liegt noch um 0–10 dB unter der Potentialschwelle. Bei abnehmenden Schalldruckpegeln nimmt bei einer BERA-Untersuchung die Amplitude der Potentialwellen ab und die Latenz zu.

Bei der low-chirp-BERA ist das Vorgehen analog zur Click-BERA. Allerdings findet hier als Stimulus ein im Vergleich tieferfrequentes Vogelgezwitscher-artiges Geräusch („low-chirp“) Anwendung, das den Frequenzbereich zwischen ca. 150 Hz und 850 Hz umfasst.

Die notched-noise-BERA ist bei wiederum analogem Untersuchungs-Vorgehen ein Verfahren, das durch kurze Tonbursts und eine selektive Maskierungstechnik eine frequenzspezifische Untersuchung bei 500 Hz, 1.000 Hz, 2.000 Hz und 4.000 Hz ermöglicht.

Otoakustische Emissionen (OAE) wurden 1978 von dem Engländer Kemp für die audilogische Diagnostik nutzbar gemacht.<sup>16</sup> Man unterscheidet zwischen TEOAEs (= transitorisch evozierte otoakustische Emissionen) und DPOAEs (= Distorsionsprodukte otoakustischer Emissionen). Bei den TEOAEs werden Click-Impulse mittels eines im Gehörgang positionierten Verstärkers Richtung Trommelfell auf den Weg zum Innenohr geschickt. Im Innenohr wird unter Beteiligung der äußeren Haarzellen dieser Schallimpuls verstärkt (vgl. Kap. 6). Dabei entstehen im Innenohr durch die Kontraktion der äußeren Haarzellen akustische Signale, die mit hochempfindlichen Mikrophonen im äußeren Gehörgang gemessen werden können. Da die Click-Impulse nur Frequenzanteile zwischen 1.000 Hz –

4.000 Hz aufweisen (Hauptsprachbereich), wird nur dieser für das Sprachverstehen wichtigste Frequenzbereich überprüft. Bei den DPOAEs werden hingegen zwei Dauertöne verschiedener Frequenz genutzt, durch deren gleichzeitige Verwendung im Innenohr ein dritter Ton – das Distorsionsprodukt – generiert wird, mit dem die äußeren Haarzellen frequenzspezifisch getestet werden können. Standardmäßig wird so der Frequenzbereich zwischen 2.000 Hz – 6.000 Hz überprüft. Es sind allerdings auch Hochfrequenzuntersuchungen möglich, die bis zu rund 10.000 Hz Anwendung finden. Diese Verfahren finden z. B. im Rahmen der Frühdiagnostik schädlicher Auswirkungen einer Chemotherapie bei krebskranken Kindern Anwendung.

Zu den objektiven audiologischen Testverfahren zählt man auch die Tympanometrie, bei der der Mittelohrdruckstatus ermittelt wird und nachweisbar wird, ob ein Unterdruck, ein Paukenerguss oder eben normale Druckverhältnisse im Mittelohr bestehen, die für eine ungestörte Funktion von Trommelfell und Gehörknöchelchenkette obligat sind. Abhängig vom Alter der Testperson finden hier unterschiedliche Testfrequenzen Anwendung. Bei Babys eher ein 1000 Hz-Sondenton, bei älteren Kindern und Erwachsenen in der Regel ein 226 Hz-Sondenton. Auch die Stapediusreflex-Messung gehört als objektives Verfahren zur Standardmessung für die Funktionsüberprüfung des Ohres. Mittels überschwelliger Testtöne wird überprüft, ob der M. stapedius durch seine Kontraktion als Folge auf einen überschwellig lauten Ton kurzfristig eine Versteifung der Gehörknöchelchenkette realisieren kann, um das potentiell vulnerable Innenohr zu schützen. Die Beurteilung der Auslösbarkeit der Stapediusreflexe ist in der Diagnostik der Otosklerose von entscheidender Bedeutung (vgl. Kap. 9).

### Radiologische Verfahren

Bereits recht bald nach der Entdeckung der nach ihm benannten Strahlen im Jahr 1895 durch Wilhelm Conrad Röntgen (1845–1923) wurde im Jahr 1905 durch Arthur Schüller (1874–1957) eine Aufnahme zur Beurteilung der Felsenbeine vorgestellt, die

für lange Zeit fester Bestandteil der klinisch-otologischen Diagnostik war.<sup>17</sup> Jedoch wurde erst durch Entwicklung der Schnittbildverfahren Computertomographie (CT) und Magnetresonanztomographie (MRT) im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts die Möglichkeit eröffnet, Störungsbilder wie beispielsweise Fehlbildungen oder postinfektiöse Verknöcherungen der Cochlea oder auch Tumore im Bereich des Hörnerven differenziert zu beurteilen.<sup>18</sup>

### Abschlussfazit

Die Differentialdiagnosen, welche im Zusammenhang mit Beethovens Ertaubung diskutiert werden (vgl. Kap. 9), könnten mit den heute verfügbaren Verfahren einzeln audiologisch und radiologisch – sowie falls erforderlich auch serologisch – abgeklärt werden.

Heute könnte man eindeutig differenzieren, ob eine Schallempfindungs- oder Schalleitungsschwerhörigkeit vorliegen würde. Mittels der audiologischen und radiologischen Diagnostik wäre es zudem sehr wahrscheinlich möglich zu ermitteln, welche Störung die eingangs geschilderten Symptome Beethovens verursacht hat.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Cardano, G. (1550) *De subtilitate*. Nürnberg.

<sup>2</sup> Capavecci, H. (1603) *Opera omnia cura*. Hrsg. J. H. Beyer: Frankfurt.

<sup>3</sup> Feldmann, H. (1960) *Die geschichtliche Entwicklung der Hörprüfungsmethoden*. Thieme: Stuttgart.

<sup>4</sup> Hellbrück, J., Ellermeier, W. (2004) *Hören: Physiologie, Psychologie und Pathologie*. Göttingen: Hogrefe.

<sup>5</sup> von Deuster, C. (2005) *Audiologie*. In: Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage, Gundolf Keil, Wolfgang Wegner (Hrsg.): *Enzyklopädie Medizingeschichte*. De Gruyter, Berlin/New York, S. 116.

- <sup>6</sup> Politzer, A. (1913) *Geschichte der Ohrenheilkunde*. Bd. II, F. Enke, Stuttgart, S. 80.
- <sup>7</sup> Bezold, F. (1894) *Demonstration der kontinuierlichen Tonreihe in ihrer neuen von Dr. Edelmann verbesserten Form*. Z Ohrenheilk 25:66–67.
- <sup>8</sup> Feldmann, H. (1960) *Die geschichtliche Entwicklung der Hörprüfungsmethoden*. Thieme: Stuttgart.
- <sup>9</sup> Hahlbrock K.-H. (1953) *Über Sprachaudiometrie und neue Wörterteste*. Archiv für Klinische und Experimentelle Ohren-, Nasen- und Kehlkopfheilkunde 162(5):394–431
- <sup>10</sup> Jewett D. L., Romano, M. N., Williston, J. S. (1970) *Human auditory evoked potentials: possible brain stem components detected on the scalp*. Science 167(3924):1517–1518.
- <sup>11</sup> Hauser, R. (1995) *Anwendung otoakustischer Emissionen: ein Kompendium für Klinik und Praxis*. Enke: Stuttgart.
- <sup>12</sup> Uttenweiler, V. (1980) *Dichotischer Diskriminationstest für Kinder*. Sprache Stimme Gehör 4: 107–111.
- <sup>13</sup> Feldmann, H. (1965) *Dichotischer Diskriminationstest, eine neue Methode zur Diagnostik zentraler Hörstörungen*. Archiv Ohren-, Nasen- und Kehlkopfheilkunde 184, 294–329.
- <sup>14</sup> Hoth, S. (2009) *Objektive audiologische Diagnostik*. Sprache Stimme Gehör 33(3):130–140.
- <sup>15</sup> Jewett, D. L., Williston, J. S. (1971) *Auditory-evoked far fields averaged from the scalp of humans*. Brain 94(4):681–696.
- <sup>16</sup> Kemp, D. T. (1978) *Stimulated acoustic emissions from within the human auditory system*. In: J Acoust Soc Am. 64:1386–1391.
- <sup>17</sup> Schindler, E. (1997) *Arthur Schüller: Pioneer of Neuroradiology*. Am J Neurorad 18:1297–1302.
- <sup>18</sup> Aschendorff, A. (2011) *Imaging bei Cochlear-Implant-Patienten*. Laryngo-Rhino-Otol 90:S16–S21.



## Kapitel 8



# Historie der Hörhilfen: Vom Hörrohr zur volligitalen Multikanaltechnik

*Werner Köttgen*

### Schall, Hören, Empfinden

Dass *Schall* ein akustisches Phänomen ist, welches durch Verstärkung und Weiterleitung eine große Wirkung entfalten kann, ist uns schon aus der Bibel bekannt. Im Alten Testament wird im Buch Josua berichtet, dass der Klang von sieben Posaunen durch ihren Schall die Stadtmauern von Jericho zum Einsturz brachte.<sup>1</sup> Auch die Weiterleitung von Schall über Tierhörner oder Schlauchsysteme ist schon lange beschrieben. Ein plastisches Beispiel findet sich am Nordportal der Marienkapelle in Würzburg in einem Relief, welches im 15. Jahrhundert entstand: Gottvater spricht zu Mutter Maria und seine Worte werden über ein Rohr von seinem Mund an ihr Ohr weitergeleitet. Die Deutung dieses Bildnisses beschäftigte die Gläubigen seit seiner Entstehung. Gott Vater scheint die Rohrverbindung als direkten Weg seiner Botschaft an Maria zu verwenden, Maria ihrerseits „empfängt“ über das Rohr die Verkündigung des Herrn. Neben dem Ohr von Maria kommt eine Taube aus dem Rohr als Sinnbild des Heiligen Geistes. Auf dem Rohr gleitet kopfüber ein lächelndes Jesuskind zu Maria herab: anschaulicher kann die Verkündigung nicht dargestellt werden.

Ebenfalls in der Bibel wird dem *Hören* eine ganz besondere Rolle zugeschrieben. Das Zitat „Wer Ohren hat, zu hören, der höre“ taucht in mehreren Passagen des Neuen Testaments auf.<sup>2</sup> Damit wird die Wichtigkeit der mündlichen Überlieferung vom Mund zum Ohr besonders hervorgehoben.

Eine Einschränkung der Hörfähigkeit führt gesellschaftlich zu mehreren unangenehmen Phänomenen. Zum einen kann man an der verbalen zwischenmenschlichen Kommunikation,

insbesondere in Gruppen, nur noch eingeschränkt teilnehmen, zum anderen fürchten Schwerhörige von ihren Mitmenschen nicht mehr ernst genommen zu werden und sind deswegen häufig bemüht, sich ihre Schwerhörigkeit so lange wie möglich nicht anmerken zu lassen, so wie es schon Beethoven in seinem Heiligenstädter Testament im Jahr 1802 beschrieben hatte (vgl. Kap. 4).

### Schwerhörigkeit als Volkskrankheit

Beethoven ist mit seiner Schwerhörigkeit beileibe kein Einzelfall. Genaue Angaben darüber, wie viele Menschen in Deutschland im 21. Jahrhundert schwerhörig sind, sind nicht vorhanden. Die aktuellen Schätzwerte liegen zwischen 5,4 und 11,11 Mio. Betroffenen.<sup>3</sup> Auch ohne die exakten Zahlen zu kennen, kann man Schwerhörigkeit somit durchaus als eine Volkskrankheit bezeichnen.

### Abhilfe bei Schwerhörigkeit

Das wohl erste und einfachste Hörhilfsmittel, um besser zu hören, ist die Hand hinter dem Ohr.

Jedoch wird seit langem versucht, darüber hinaus mit technischen Hilfsmitteln eine Verstärkung des Schalls zu erreichen.

Diese lassen sich im historischen Überblick orientierend in drei große Kategorien einteilen:

1. Hörhilfen, die den Schall aufnehmen und akustisch verstärken,
2. Hörhilfen, die den Schall aufnehmen, elektronisch verstärken, analog oder digital verarbeiten und akustisch abstrahlen,
3. Hörhilfen, die implantiert werden und bei denen das Signal digital bearbeitet wird. Die Weiterleitung des Signals erfolgt

entweder mechanisch wie bei Knochenleitungssystemen oder implantierbaren Hörsystemen, oder als elektrische Impulse direkt auf die Hörnervenfasern wie bei Cochlea-Implantaten.

Im Folgenden wird eine Auswahl dieser technischen Geräte beschrieben. Sie werden mit Abbildungen von Hörhilfen illustriert, die sich zum größten Teil in der Sammlung Köttgen in Köln befinden.

### 1. Hörhilfen, die den Schall aufnehmen und akustisch verstärken

Neben der Vergrößerung der Fläche der Ohrmuschel durch die hohle Hand wurden zunächst Tierhörner, die an das Ohr gehalten wurden, verwendet, die den Schall für Schwerhörige verstärkten (siehe Abb. 1). Erste Berichte über die Verwendung von Tierhörnern finden sich bereits in der Antike.<sup>4</sup>

Frederick C. Rein war der erste kommerzielle Fabrikant für Hörrohre. Er begann sein Geschäft im Jahr 1800 in London. Die Firma bestand als F. C. Rein & Son of London bis ins Jahr 1963.

Für die Hörrohre wurden verschiedene Materialien verwendet wie Horn, Elfenbein, Schildpatt (Rückenpanzer von Schildkröten) etc., aber auch Zellulose oder Hartgummi sowie verschiedene Metalle (vom Eisenblech bis Gold), die zum Teil reich verziert waren (vgl. Abb. 2).

Durch die konische Bauweise der Hörrohre werden Resonanzphänomene für die Verstärkung genutzt. Verstärkungen bis zu 20 dB zwischen 2000 und 2500 Hz werden erreicht. Durch direkte Weiterleitung des Schalls in das Ohr wird die Sprache lauter und verständlicher. Die kugelförmige Ausbreitung des Schalls – und damit die Schwächung – wird kleiner.

In den Jahren 1812 bis 1814 fertigte der aus Regensburg stammende Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838) Hörrohre für Ludwig van Beethoven an. Vier dieser Hörhilfen sind im Beethovenhaus in Bonn erhalten (vgl. Abb. 3).

Beethoven benutzte wohl zeitweise beidohrige Trichter-Hörrohre und behielt die Hände zum Klavierspiel frei.

Um die oben bereits beschriebene, durch eine Hörbehinderung verursachte „Stigmatisierung“ in Gesellschaft durch die Verwendung einer Hörhilfe so weit wie möglich zu reduzieren, wurde schon früh versucht, Hörhilfen zu konstruieren, die weniger sichtbar sind oder sich geschickt verstecken lassen.

Beispiele hierfür sind unter anderem der Hörschlauch, der als Flüster- oder Unterhaltungsschlauch unauffällig im Ärmel einer Jacke getragen werden konnte. Er verstärkt zwischen 250 bis 1000 Hz um ca. 6 dB (vgl. Abb. 4). Auch das Saxophone oder Taschenhörrohr konnte in der Brusttasche versteckt werden. Durch ein ineinander gefaltetes Rohr wird die Länge des Gerätes verkürzt. Die Hörhilfe soll durch diese Teleskop-Funktion unauffälliger und handlicher werden (vgl. Abb. 5).

Im Bemühen, möglichst dezente Hörhilfen zu bauen, kam man auf die Idee, Hörrohre in Gehstöcke zu integrieren. Gehstöcke hatten in dieser Zeit auch häufig andere versteckte Funktionen, wie Trinkbehälter oder Scheiden für Säbel, o.ä. Der Hörstock war eine Kombination aus Gehstock und Hörhilfe, den der Gentleman lässig über die Schulter legen konnte (vgl. Abb. 6).

Mitte des 19. Jahrhunderts war man bemüht, die Hörhilfen immer kleiner und damit unauffälliger zu gestalten. Die Wirksamkeit wurde hierbei jedoch vermindert.

Da das Phänomen des Knochenleitungshörens seit der Renaissance bekannt war (vgl. Kap. 7), wurden auch Hörhilfen entwickelt, die diesen akustischen Zugang zum Innenohr nutzen und sich dezent im Fächer einer Frau verbergen ließen: Ein faltbarer, aufgespannter Hörfächer wurde gegen die Zähne gedrückt und ermöglichte die Schallübertragung auf den Schädelknochen (vgl. Abb. 7). Das Prinzip der Knochenleitung wird auch heute im 21. Jahrhundert bei modernsten Hörhilfen angewendet, sog. Knochenverankerte Hörgeräte (Bone-anchored hearing aids (BAHA))<sup>5</sup>, die heute dann Verwendung finden, wenn die Schalleitung des Patienten blockiert ist und nicht operativ wiederhergestellt werden kann. Diese Geräte verwenden zusätzlich die unter Punkt 2 beschriebene digitale Technik.

## 2. Hörhilfen, die den Schall aufnehmen, elektronisch verstärken, analog oder digital verarbeiten und akustisch abstrahlen

Der erste Quantensprung in der Entwicklung hin zu den modernen Hörgeräten war die Möglichkeit, Schall elektronisch aufzunehmen und zu verstärken. Dies wurde möglich, da ab Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts eine rasante Entwicklung der unter dem Begriff Elektrotechnik zusammenfassbaren Verfahren erfolgte, nachdem zuvor in vielen kleinen Einzelschritten die Gesetzmäßigkeiten der Elektrizität erkannt worden waren.<sup>6</sup> Ende des 19. Jahrhunderts wurden erste elektrische Hörhilfen entwickelt. Grundlage der Entwicklung dieser Hörgeräte war das „Kohlekörnermikrofon“, welches um das Jahr 1860 von Alexander Graham Bell (1847–1922) und Johann Philipp Reis (1834–1874) fast zeitgleich erfunden wurde: Eine Membran wird durch den Schalldruck unterschiedlich auf die Kohlekörner gedrückt, die unter Spannung stehen. Dadurch wird der Stromfluss im Rhythmus des Schalls verändert. Thomas A. Edison (1847–1931) – selbst schwerhörig – entwickelte im Jahr 1870 ebenso wie Werner von Siemens (1816–1892) im Jahr 1878 eine Verstärkung für den Telephonhörer, welche jeweils für Schwerhörige das Telephonieren erleichtern sollte. Zum damaligen Zeitpunkt stellte dies eine sehr neue Technik dar, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wesentlich von Bell und Edison mit- und weiterentwickelt worden war.

Der erste, der die Kohlemikrofon-Technik zur Entwicklung eines Hörgeräts nutzte, war Miller Reese Hutchinson (1876–1944) um 1895. Er nannte es „Akouphone“. Ab 1902 entwickelte er tragbare Geräte und nannte sie „Acousticon“ (vgl. Abb. 8). Diese ersten Geräte hatten noch den Nachteil recht teuer zu sein, so dass sich nur wenige Patienten, wie beispielsweise die englische Königin Alexandra (1844–1925), diese Neuerung leisten konnten.

Kurze Zeit später finden sich auch die Anfänge der „Röhrentechnik“: der erste Röhrenverstärker wurde im Jahr 1912 von Lee de Forest (1873–1963) vorgestellt. Die Geräte benötigten einen Stromanschluss und waren noch verhältnismäßig un-

handlich und schwer. Die Röhren hatten zudem noch den Nachteil, beim Betrieb sehr warm zu werden.

Ab dem Jahr 1910 entwickelte die Fa. Siemens das Phonophor (Abb. 9) als ein Gerät, welches durch zusätzliche Einsteckhörer, sogenannte „Ohrsprecher“, ausgestattet die Schallverstärkung gezielter am Ohr zur Wirkung bringen konnte (Abb. 10).

Ab dem Jahr 1920 wurde es durch eine zunehmende Miniaturisierung der Vakuumröhren möglich, Hörsysteme mit veränderlichen Verstärkungen im Tief- und Hochtonbereich (Tonblende) herzustellen. Damit war erstmalig nicht nur eine quantitative Verstärkung möglich, sondern der Schall konnte in unterschiedlichen Frequenzen und damit qualitativ verstärkt werden.

Ab etwa dem Jahr 1950 ermöglichen Subminiaturröhren kleinere Bauformen für Hörgeräte in der Größe einer Zigaretenschachtel (vgl. Abb. 11).

Der nächste Quantensprung in der Technologie war jedoch die Einführung von Transistoren, für deren Erfindung die Forscher William Shockley, John Bardeen und Walter Brattain im Jahr 1956 den Nobelpreis für Physik erhielten. Mit Hilfe dieser Bauelemente wurden die Hörgeräte wesentlich kleiner, wiesen einen deutlich geringeren Stromverbrauch auf und zeigten eine bessere Frequenzselektivität. Somit konnten sie so klein gebaut werden, dass die gesamte Elektronik mit Mikrofon und Lautsprecher (sog. Schallwandler bzw. Hörer) samt Stromversorgung ab den 1960er Jahren in die unmittelbare Nähe des Ohres platziert werden konnte: Die sogenannten HdO-Geräte (Hinterdem-Ohr-Geräte) wurden entwickelt (vgl. Abb. 12). Auch dies ist als ein Quantensprung in der Historie der Hörgeräte anzusehen. Die Geräte waren zunächst Analoge Hörgeräte, d. h., die Verstärkungscharakteristik folgte stufenlos „analog“ dem Eingangssignal. In der weiteren rasanten Technikentwicklung wurden Transistoren dann in integrierte Schaltkreise auf Mikrochips verbaut. Die „Analogen Hörgeräte“ wurden ab Ende der 1980er Jahre durch „Digitale Hörgeräte“ ergänzt und zunehmend ersetzt. Ein weiterer Meilenstein war erreicht.

Heute sind in volldigitalen Hörgeräten 20 Millionen – oder

noch mehr – Transistoren enthalten. Die digitalen Hörgeräte benutzen eine „intelligente“ Technik, d. h., das eingehende Signal wird je nach Programm und Anforderung in „diskreten Stufen“ verstärkt. Es werden für verschiedene Frequenzbereiche getrennte Filter, sog. Kanäle, verwendet. Hierdurch kann das Gerät entsprechend der individuellen Hörverlustkurve zunehmend genauer angepasst werden. Zudem ist eine Vorverarbeitung der Eingangssignale (Prozessierung) möglich, die sowohl die Spracherkennung erleichtert als auch den Störschall unterdrücken kann. In den aktuell verfügbaren digitalen Hörgeräten richten sich adaptive Mikrofone nach den Signalen aus, die Signale werden als Situation „bewertet“ und die verfügbaren Programme (beispielsweise Musik oder Sprache) automatisch gewechselt, die Sprache wird in Echtzeit erkannt und hervorgehoben. Zudem können die Hörgeräte bei einer binauralen Versorgung drahtlos (wireless) per Bluetooth untereinander kommunizieren und sich abstimmen. Die Geräte verfügen über Fernbedienungen, die mittlerweile auch über Smartphone-Apps gesteuert werden können. Auch Online-Fein-Anpassungen durch den Hörgeräte-Akustiker sind möglich.

Dem oben bereits im 19. Jahrhundert beschriebenen Wunsch mancher Patienten, die Hörbehinderung in Gesellschaft soweit wie möglich diskret zu behandeln – dies war ja auch der im Heiligenstädter Testament explizit geäußerte Wunsch Beethovens (vgl. Kap. 4) –, wird von Seiten der Hersteller dadurch entsprochen, dass sie Hörgeräte entwickeln, die so weit wie möglich unsichtbar sind. Zu diesem Zwecke wurden sogenannte IO-Geräte (Im-Ohr-Geräte) entwickelt (vgl. Abb. 13). Bereits im Jahr 1983 löste Ronald Reagan einen Im-Ohr-Boom aus, weil er sich, als US-Präsident, zu seinen IdO-Geräten bekannte. Jedoch sind heute immer noch etwa 90 % der Hörgeräteträger mit HdO-Geräten versorgt. Zur Akzeptanz von technischen Geräten, die am Kopf in Ohrnähe zu sehen sind, tragen auch die zahlreichen „Gadgets“ und Lifestyle-Produkte bei, bei denen beispielsweise Bluetooth-In-Ear-Kopfhörer auch von Menschen im Alltag verwendet werden, die nicht schwerhörig sind.

### 3. Implantierbare Hörhilfen

Trotz der oben beschriebenen rasanten technologischen Weiterentwicklung der Hörgeräte gibt es Höreinschränkungen, bei denen die konventionellen Hörgeräte an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit stoßen. Dies ist sowohl bei speziellen Formen der Schallleitungsschwerhörigkeit als auch bei hochgradigen, an Taubheit grenzenden Schwerhörigkeiten der Fall. Hier können implantierbare Hörsysteme helfen, die in der Regel von hochspezialisierten Hals-Nasen-Ohren-Ärzten in speziellen Hörzentren operativ eingesetzt werden.<sup>7</sup> Die Weiterleitung des Signals erfolgt bei diesen entweder mechanisch wie bei Knochenleitungssystemen oder implantierbaren Hörsystemen, oder als elektrische Impulse direkt auf die Hörnervenfasern wie bei Cochlea-Implantaten (vgl. Kap. 9).<sup>8</sup>

Das Cochlea-Implantat (CI, Innenohrprothese) ermöglicht mit Hilfe elektrischer Reizung des noch funktionsfähigen Hörnervs auditive Wahrnehmung, also Hörempfindungen und Sprachverstehen (vgl. Kap. 6, 9) (vgl. Abb. 14). Allererste Versuche einer elektrischen Reizung des Ohres wurden bereits zu Beethovens Lebzeiten von Volta vorgenommen.<sup>9</sup> Beethoven selbst stand diesen Versuchen aufgeschlossen gegenüber und hat vermutlich sogar als Proband bei galvanischen Versuchen seines Arztes Prof. Schmidt teilgenommen (vgl. Kap. 2).

In der aktuell gültigen Leitlinie zur CI-Versorgung wird die Einbeziehung von Hörgeräteakustikern in den technischen Service vor Ort als möglich bezeichnet, sofern diese eine spezielle Qualifikation besitzen.<sup>10</sup>

#### Hörakustik heute<sup>11</sup>

Parallel zur rasanten technologischen Entwicklung der Hörgeräte hat sich mit dem Hörgeräteakustiker auch ein eigener Handwerksberuf als Ausbildungsberuf herausgebildet. Die Anerkennung als Gesundheitshandwerk erfolgte im Juni 1965. Im Jahr 1966 wurde die Bundesinnung der Hörgeräteakustiker



(biha) zur Förderung der Interessen ihrer Mitglieder gegründet.<sup>12</sup> Seit dem Jahr 2016 wurde die Berufsbezeichnung in Hörakustiker umbenannt. Die zentrale Ausbildungsstätte der deutschen Hörakustiker ist die Akademie für Hörakustik in Lübeck. Hier werden die Auszubildenden zu Hörakustiker-Gesellen ausgebildet. Nach einer Zeit der Berufserfahrung kann eine Meisterprüfung abgelegt werden. Weiterführend besteht die Möglichkeit eines Studiums mit dem Abschluss Bachelor oder sogar Master. Laut Angaben der biha versorgte das Hörakustiker-Handwerk in Deutschland im Jahr 2019 mit über 6.700 Hörakustiker-Betrieben und ca. 15.000 Hörakustikern etwa 3,7 Millionen Menschen mit Hörsystemen.<sup>13</sup>

## Resumée

Seit der Zeit Beethovens sind im Verständnis der Physiologie (vgl. Kap. 6), in der Diagnostik (vgl. Kap. 7) und in den Therapiemöglichkeiten bei Schwerhörigkeit in Medizin (vgl. Kap. 9) und Hörgeräteversorgung mehrere Quantensprünge zu verzeichnen. Mit den aktuellen Möglichkeiten der Versorgung mit Hörhilfen könnte man Beethoven sehr wahrscheinlich in den Anfängen seiner Hörstörung mit Hörgeräten und nach der Ertaubung mit einem CI versorgen. Mit diesen Hörhilfen wäre eine Teilhabe an der Alltagskommunikation möglich und er wäre gesellschaftlich nicht mehr ausgeschlossen. Seine Musik aber könnte er auch mit den modernsten heute verfügbaren Technologien nicht zufriedenstellend hören.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Josua 6,4–20.

<sup>2</sup> Markus 4,23; Matthäus 11,15, 13,9, 13,43; Lukas 8,8, 14,35.

<sup>3</sup> Bundesinnung der Hörakustiker KdöR. Wörterbuch der Hörakustik. [www.biha.de](http://www.biha.de) – Hörakustiker geben Einblick in ihre Welt. 2018 <https://www.presseportal.de/pm/70547/3913310> (Zugriff am 3.05.2020);

von Gablenz P, Hoffmann E, Holube I. *Prävalenz von Schwerhörigkeit in Nord- und Süddeutschland*. HNO. 2017;65(8):663–670.

<sup>4</sup> Der römische Arzt ARCHIGENES (2. Jh. n. Chr.) erwähnte ein Hörrohr als Mittel gegen Schwerhörigkeit, ebenso der griechische Arzt Alexander von TRALLES (5. Jh. n. Chr.); zitiert nach H. Kugener, <https://www.kugener.com/de/humanmedizin/hno/54-artikel/3315-hoerrohr.html> (letzter Zugriff am 3.05.2020).

<sup>5</sup> Federspil P. A. (2009) *Knochenverankerte Hörgeräte (BAHA)*. HNO 57, 216–222.

<sup>6</sup> Sjobbema DJW (1999). *Die Geschichte der Elektronik. Vom Volta-Element zum digitalen Fernsehen*. Elektor-Verlag, Aachen.

<sup>7</sup> AWMF-Register-Nr.: 017–071 Klassifikation: S2k Leitlinie „Cochlea-Implantat Versorgung und zentral-auditorische Implantate“ der Deutschen Gesellschaft für Hals-Nasen-Ohren-Heilkunde, Kopf- und Hals-Chirurgie e. V., Bonn. <https://www.awmf.org/leitlinien/detail/II/017-071.html> (letzter Zugriff 3.05.2020)

<sup>8</sup> Lenhardt E. (1993) *Intracochleäre Platzierung der Cochlear Implant Elektroden in soft surgery technique*. HNO 41(7):356–9.

<sup>9</sup> Jaekel, K., Richter, B., & Laszig, R. (2002). *Die historische Entwicklung der Cochlea-Implantate – Von Volta bis zur mehrkanaligen intracochleären Stimulation*. *Laryngo-Rhino-Otologie*, 81(9), 649–658.

<sup>10</sup> AWMF-Register-Nr.: 017–071 Klassifikation: S2k Leitlinie „Cochlea-Implantat Versorgung und zentral-auditorische Implantate“ der Deutschen Gesellschaft für Hals-Nasen-Ohren-Heilkunde, Kopf- und Hals-Chirurgie e. V., Bonn. <https://www.awmf.org/leitlinien/detail/II/017-071.html> (letzter Zugriff 3.05.2020).

<sup>11</sup> Vgl. die Darstellung bei: Hüls, Rainer (1999). *Die Geschichte der Hörakustik: 2000 Jahre Hören und Hörhilfen*. Heidelberg: Median-Verlag.

<sup>12</sup> Hüls, Rainer, Schwoch, Juliane (2016). *50 Jahre Bundesinnung der Hörgeräteakustiker: Gesundheitshandwerk Hörakustik*. Hamburg: Innocentia Verlag.

<sup>13</sup> [https://www.biha.de/media/Presse-Infos/200128\\_PM\\_Bundespressekonferenz\\_biha.pdf](https://www.biha.de/media/Presse-Infos/200128_PM_Bundespressekonferenz_biha.pdf) (letzter Zugriff 3.05.2020).



Abb. 1: Tierhorn als Schallverstärker



Abb. 2: Reich verziertes Hörrohr aus Metall



Abb. 3: Hörrohre Beethovens von Johann Mälzel



Abb. 4: Hörschlauch



Abb. 5: Saxophone bzw. Taschenhörrohr mit Teleskopfunktion



Abb. 6: Hörstock



Abb. 7: Hörfächer



Abb. 8: Acousticon von Miller Rees Hutchinson

## Historie der Hörhilfen



Abb. 9: Phonophor der Fa. Siemens



Abb. 10: Einsteckkophörer („Ohrsprecher“) für Phonophor





Abb. 11: Taschengerät mit Subminiaturröhren





Abb. 14: Cochlear Implantat (CI)

## Kapitel 9



### Beethovens Taubheit: Könnte man ihm heute helfen? Therapeutische Möglichkeiten seiner Schwerhörigkeit

*Friedrich Bootz*

Bis heute wird über die Ursache der schon früh einsetzenden Schwerhörigkeit Beethovens, die sich im weiteren Verlauf bis zur vollständigen beidseitigen Ertaubung entwickelte, spekuliert. Da es zur damaligen Zeit keine diagnostischen Möglichkeiten gab, das Ohr sowohl anatomisch/physiologisch als auch bezüglich seiner Funktion zu untersuchen, blieb die Ursache der Hörstörung weitgehend im Dunkeln (vgl. Kap. 6, 7).

Die Erkenntnisse beschränken sich demzufolge auf anamnestische Angaben von Beethoven und die Berichte seiner Ärzte, die sich nicht nur auf seine Hörstörung, sondern auch auf zahlreiche andere Erkrankungsentitäten bezogen (vgl. Kap. 2, 4, 5). Auch diese Quellen bleiben aus unserer heutigen Sicht vage und sind zum Teil widersprüchlich. Der Obduktionsbefund bietet einige Anhaltspunkte (vgl. Kap. 3, 5), jedoch sind bedauerlicherweise die Felsenbeine als Sitz der Hörorgane im Bericht nicht detailliert beschrieben. Sie wurden aus dem Schädel entfernt und sind verlorengegangen. Selbst die beiden Exhumierungen in den Jahren 1863 und 1888 haben hier keinen wesentlichen Aufschluss ergeben.

In der Vergangenheit wurden sehr unterschiedliche Differentialdiagnosen als Ursachen für die Hörstörung Beethovens diskutiert. Eine detaillierte Übersicht findet sich bei Jesserer und Bankl.<sup>1</sup> Die Mutmaßungen reichen von entzündlichen Erkrankungen, die durch heute bekannte Infektionserreger wie Typhus (*Salmonella Typhi*), Murines Fleckfieber (*Rickettsia mooseri*) oder Lues (*Treponema pallidum*) hervorgerufen werden, bis zu

solchen, bei denen bisher kein spezifischer Erreger bekannt ist, wie Entzündungen des Hörnerven (Neuritis nervi acustici). Zu den Differentialdiagnosen zählen weiterhin chronische Bleivergiftungen und Erkrankungen, bei denen die krankheitsauslösenden Mechanismen bisher unklar sind und die hauptsächlich zu knöchernen oder verknöchernenden Veränderungen führen wie der Morbus Paget oder die Otosklerose, oder solche, die das Innenohr direkt in Mitleidenschaft ziehen.

Folgt man der Rekonstruktion der anamnestischen Angaben bei Jesserer und Bankl, so sind die ersten Symptome der Hörminderung und der Ohrgeräusche bei Beethoven wohl eher schleichend ab dem Jahr 1796 aufgetreten, Schwindelbeschwerden bestanden hingegen nie; bis zum Jahr 1802 waren die Beschwerden so ausgeprägt, dass sie Beethoven „nahe an Verzweiflung“ brachten, wie er es im Heiligenstädter Testament formulierte (vgl. Kap. 4); jahrelang, bis etwa ins Jahr 1812, scheint dieser Zustand stabil gewesen zu sein; ab 1813 wird über eine langsame weitere Verschlechterung der Hörfähigkeit berichtet; ab 1818 bestand wohl eine Kommunikationsunfähigkeit für Lautsprache, da ab diesem Jahr die Konversationshefte geführt wurden; ab 1824 war Beethoven praktisch taub.

Beethoven selbst berichtet erstmals im Alter von 30 Jahren in Briefen an zwei seiner engsten Freunde dezidiert von seinem abnehmenden Gehör. Am 1. Juni 1801 schrieb er an Karl Amenda und am 29. Juni 1801 an Franz Gerhard Wegeler.<sup>2</sup> Hinsichtlich der möglichen Ursache dieser Gehöreinbuße äußerte er gegenüber Amenda: „[...] es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren [...]“ und gegenüber Wegeler: „[...] Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit mir einen schlechten Stein in's Bret geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war, und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erste Veranlassung gegeben haben [...].“

Thayer<sup>3</sup>, ein bedeutsamer Biograph Beethovens im 19. Jahrhundert (vgl. Kap. 2), berichtete darüber hinaus, Beethoven ha-

be im Jahr 1815 dem englischen Pianist Charles Neate erzählt, dass seine Taubheit entstanden sei, als er sich aus Wut über einen unverschämten Tenor vor diesem theatralisch auf den Boden geworfen hätte. Wörtlich zitierte Thayer die Äußerungen Beethovens – so wie sie ihm von Neate berichtet wurden: „Ich sprang vom Tische mit einer solchen Aufregung und Wuth auf, daß, als der Mann ins Zimmer trat, ich mich auf den Boden warf, wie sie es auf der Bühne machen (hier breitete Beethoven seine Arme aus und machte eine erläuternde Bewegung) und auf meine Hände fiel. Als ich wieder aufstand, fand ich mich taub und bin es seitdem geblieben. Die Ärzte sagen, der Nerv sei verletzt.“ Ob diese Geschichte sich tatsächlich so zugetragen hat und ob Beethoven sich Neate gegenüber so geäußert hat, bleibt unklar, da es der einzige Bericht über dieses Trauma als Ursache für die Hörstörung Beethovens ist und sie nicht von Beethoven direkt stammt, sondern lange nach Beethovens Tod erstmals berichtet wurde. Aus heutiger Sicht ist eine solche traumatische Genese der Schwerhörigkeit ohne konkrete Verletzung des Kopfes sehr unwahrscheinlich. Für eine Ertaubung nach Schädeltrauma müsste eine Felsenbeinfraktur vorgelegen haben, die zu einer plötzlichen und nicht zu einer progredienten Ertaubung geführt hätte. Auch die fraglichen Infektionskrankheiten Typhus oder Fleckfieber hätten eher zu einer plötzlichen Taubheit geführt und nicht zu einem Verlauf, der sich über viele Jahre hinweg entwickelte. Für eine Lues-Infektion fanden sich in der Obduktion keine typischen Zeichen, die zum Zeitpunkt von Beethovens Tod den Ärzten sicherlich bekannt waren, da diese Infektion in der damaligen Zeit sehr häufig war.

Im Folgenden sollen die heutigen Therapiemöglichkeiten der am häufigsten diskutierten Differentialdiagnosen näher beleuchtet werden.

Basierend auf einer verstärkten Verknöcherung des Schädels, die bei der Obduktion festgestellt wurde, vermuteten mehrere Autoren retrospektiv, dass ein Morbus Paget vorgelegen haben könnte.<sup>4, 5, 6</sup> Im Wortlaut des in lateinischer Sprache verfassten Obduktionsbefundes heißt es in deutscher Übersetzung: „[...] Das Schädelgewölbe zeigt durchgehend große Dichtigkeit und gegen einen halben Zoll betragende Dicke. [...]“ Damit

war die Schädelkalotte nach Ansicht des amerikanischen Pathologen Oiseth, der ebenfalls einen Morbus Paget postuliert, mit umgerechnet 13 mm doppelt so dick wie normalerweise.<sup>7</sup> Die Erkrankung ist nach ihrem Entdecker James Paget (1814–1899) benannt, der sie erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstmals beschrieb.<sup>8</sup> Sie war also zu Zeiten Beethovens noch nicht bekannt. Bei ihr kommt es zumeist im höheren Lebensalter zu einem verformenden Knochenumbau, wobei die Schädelknochen betroffen sein können. Ein Zusammenhang mit einer Hörstörung ist aus heutiger Sicht eher unwahrscheinlich. Es gibt nur einzelne Fallberichte, die eine Schwerhörigkeit mit einem Morbus Paget in Verbindung bringen. Auch ein Zusammenhang des Morbus Paget mit der Otosklerose wurde diskutiert, die jedoch in der Regel als einzelnes, isoliertes Krankheitsbild auftritt. Neuere Forschungsergebnisse, die im Jahr 1986 mit Untersuchungen von Knochenfragmenten von Beethovens Hinterhaupt – welche seit der Exhumierung lange Zeit verschollen gewesen waren – möglich wurden, erbrachten keinen Hinweis auf das Vorliegen eines Morbus Paget.<sup>9</sup>

Auch lange nach seinem Tod beschäftigten sich viele Wissenschaftler mit der Schwerhörigkeit Beethovens, was letztendlich keine zusätzliche Klarheit brachte und dazu führte, dass weiterhin sehr unterschiedliche und widersprüchliche Ursachen für die Schwerhörigkeit angenommen wurden. Er litt wohl auch an Mittelohrentzündungen, die zwar zu einer Schwerhörigkeit, jedoch nicht zu einer beidseitigen Ertaubung führen können. Für eine gezielte Therapie ist eine sorgfältige Diagnostik, die heutzutage die Lokalisation und die Art der Erkrankung aufdecken kann, von entscheidender Bedeutung (vgl. Kap. 7). Aufgrund des oben skizzierten Verlaufes der Schwerhörigkeit und der von Beethoven berichteten Symptomatik werden heute zwei Diagnosen favorisiert, und zwar die Otosklerose und die progrediente Innenohrschwerhörigkeit.

Die Otosklerose war als eigenständige Erkrankung zu Beethovens Lebzeiten ebenfalls noch nicht bekannt. Sie wurde ab dem Jahr 1863 von Adam Politzer (1835–1920) in mehreren konsekutiven Publikationen immer differenzierter beschrieben.<sup>10</sup> Die Otosklerose verursacht zwar eine Störung der Schall-

übertragung, kann jedoch auch zu Funktionsstörungen des Innenohres führen. Für beide Erkrankungen, also die Otosklerose und die Innenohrschwerhörigkeit, stehen heute im Gegensatz zu Beethovens Zeit therapeutische Verfahren zur Verfügung.

Otosklerose: Bei der Otosklerose kommt es zu einer fortschreitenden Hörstörung, die meist das Mittelohr betrifft, aber auch zu einer Schädigung der Hörschnecke führen kann. Häufig ist die Otosklerose einseitig lokalisiert, seltener kommen beidseitige Erkrankungen vor. Die Otosklerose tritt häufiger bei Frauen als bei Männern auf, wobei hormonelle Umstellungen als eine Ursache angenommen werden. Bei der Otosklerose tritt eine Knochenneubildung am sog. ovalen Fenster auf, also der Region des Überganges vom Mittel- zum Innenohr (vgl. Kap. 6). Im ovalen Fenster ist der Steigbügel mit seiner Fußplatte lokalisiert. Beim Eintreffen von Schall auf das Trommelfell wird dieser über die Gehörknöchelchenkette und deren letztes Glied, den Steigbügel, an das flüssigkeitsgefüllte Innenohr weitergeleitet. Besteht nun eine Fixation des Steigbügels, kann der Schall nicht mehr ungehindert weitergeleitet werden, so dass eine sog. Schallleitungsschwerhörigkeit entsteht. Zudem kann sich die Otosklerose im Bereich der ovalen Fensternische auch in Richtung Innenohr ausbreiten und so zu einer Funktionsstörung im Bereich der Hörschnecke führen. Typisch ist die sogenannte Carhart-Senke, die bei 2000 Hz auftritt. Die Diagnose einer Otosklerose ist in den allermeisten Fällen eindeutig durch eine spezielle Hörprüfung zu erheben. Ein sicherer Hinweis besteht in dem Fehlen des sogenannten Steigbügelreflexes. Das Ziel der Therapie der Otosklerose ist die Wiederherstellung des Schallleitungssystems bis an das ovale Fenster mit der ungehinderten Übertragung der Schallschwingungen an das Innenohr. Hierzu ist ein mikrochirurgischer Eingriff am Mittelohr notwendig, der unter Zuhilfenahme eines Operationsmikroskopes vorgenommen wird. Die Operationstechnik für diesen auch als Stapes-Plastik bezeichneten Eingriff wurde im Wesentlichen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt.<sup>11</sup> Er kann sowohl in örtlicher Betäubung als auch in Vollnarkose durchgeführt werden. Der Vorteil der örtlichen Betäubung liegt darin, dass neben einer geringeren körperlichen Belastung der Patient



gegen Ende des operativen Eingriffes bereits die Verbesserung des Hörvermögens realisieren kann. Bei diesem Eingriff wird durch einen kleinen Schnitt vor dem Ohr in den Gehörgang hinein der Gehörgang erweitert, um einen besseren Überblick über das gesamte Operationsfeld zu bekommen. Danach wird die Gehörgangshaut an zwei Stellen im Bereich der Hinterwand in Richtung Trommelfell eingeschnitten und die Haut vom knöchernen Gehörgang bis an das Trommelfell heran abgehoben. Anschließend wird das Trommelfell, das noch in Kontakt mit der Gehörgangshaut bleibt, aus seiner knöchernen Verankerung unterhalb des knorpeligen Ringes, der das Trommelfell aufspannt (Anulus tympanicus), angehoben, wobei es unverändert mit der Gehörgangshaut in Verbindung bleibt. Dadurch gelangt der Operateur in das Mittelohr. Ein kleiner Nerv (Chorda tympani), der auch als Geschmacksnerv bezeichnet wird, muss etwas verlagert werden. Der Knochen am Eingang zum Mittelohr wird abgetragen, so dass der Operateur den Steigbügel vollständig einsehen kann. Jetzt kann nochmals geprüft werden, ob der Steigbügel auch sicher fixiert ist, indem man mit einem Instrument versucht, die Steigbügelschenkel zu bewegen. Es wird zusätzlich die Beweglichkeit der übrigen Gehörknöchelchen überprüft, indem der Hammergriff mit einem Instrument bewegt wird, wobei sich dadurch der lange Fortsatz des Ambosses mitbewegen muss. Dadurch kann nochmals die Diagnose einer Otosklerose, also der Fixation des Steigbügels, sicher bestätigt werden. Danach wird das Gelenk zwischen Amboss und Steigbügel eröffnet. Die Steigbügelsehne wird durchtrennt und die beiden Steigbügelschenkel werden von der Steigbügel Fußplatte abgesetzt (Abb. 1). Der sog. Oberbau des Steigbügels wird dann entfernt. Danach wird eine Perforation in die Steigbügel Fußplatte eingebracht und eine Prothese eingesetzt, die aus einem Teflonstempel und einem Platinband besteht (Abb. 2). Der Teflonstempel wird in die Perforation eingesetzt und das Platinband wird um den langen Ambossfortsatz geschlungen und mit einem speziellen Instrument festgezogen (Abb. 3). Zusätzlich wird die Perforation zum Teflonstempel hin mit Bindegewebe abgedichtet. Neben dieser eben genannten Prothese gibt es noch weitere Mittelohr-Prothesen z. B. aus Titan, Keramik oder anderen Ma-

terialien, die hier zum Einsatz kommen können. Danach kann das Trommelfell zusammen mit der Gehörgangshaut wieder in die ursprüngliche Position zurückverlagert werden, wonach der Patient, der in örtlicher Betäubung operiert wird, bereits eine Verbesserung des Hörvermögens feststellen kann. Es hat sich gezeigt, dass bei frühzeitiger operativer Therapie die weitere Ausbreitung der Otosklerose in Richtung Hörschnecke verhindert oder zumindest verlangsamt werden kann. Bei beidseitiger Otosklerose wird zuerst das schlechter hörende Ohr operiert, und frühestens ein halbes Jahr später dann das zweite Ohr.

Ob Beethoven tatsächlich an einer Otosklerose gelitten hat und ob er wegen einer „Otosklerose vom Innenohrtyp“ ertaubte, wird in der Fachliteratur kontrovers diskutiert. Eindeutigen Befürwortern, wie beispielsweise Jesserer und Bankl<sup>1</sup>, stehen ebenso klare Gegner dieser These gegenüber, wie u. a. Zenner.<sup>12</sup>

Die aus heutiger Sicht wahrscheinlichere Ursache von Beethovens Ertaubung ist eine fortschreitende Innenohrschwerhörigkeit. Die Ursache bei der Innenohrschwerhörigkeit bleibt auch heute noch trotz modernster Diagnostik meist unbekannt. Durch den kontinuierlichen Verlust von Sinneszellen in der Hörschnecke kommt es primär zu einer Hörminderung im Bereich der hohen Frequenzen. Beethoven hat dieses Symptom selbst im oben bereits zitierten Brief vom 29.06.1801 an Wegeler beschrieben: „[...] Die hohen Töne von Instrumenten und Singstimmen höre ich nicht [...].“ Die Störung kann sich langsam auf den gesamten Frequenzbereich ausdehnen und sukzessive bis zur beidseitigen Ertaubung führen. Die Ursachen dieser Degeneration von Sinneszellen sind nicht bekannt. Daher besteht auch heute keine Möglichkeit einer ursächlichen Therapie. In vielen Fällen wird eine Kortisontherapie durchgeführt, obwohl der Effekt des Kortisons auf die Sinneszellen der Hörschnecke nicht nachgewiesen ist. Neben den medikamentösen Maßnahmen gibt es jedoch verschiedene Möglichkeiten der Rehabilitation des Gehörs. Besteht noch eine Resthörigkeit, so kann die Rehabilitation mit Hörgeräten vorgenommen werden, die konventionell im äußeren Gehörgang eingesetzt werden (vgl. Kap. 8). Es besteht auch die Möglichkeit, Hörgeräte unter die Haut über dem Schädelknochen zu implantieren. Die Implan-

tion von Hörgeräten sollte jedoch erst dann erfolgen, wenn der Betreffende mit konventionellen Hörgeräten nicht zurechtkommt. Bei den implantierbaren Hörgeräten wird der Steigbügel durch eine kleine schwingende Masse direkt in Schwingung versetzt.

Erlischt das Gehör auf beiden Seiten vollständig, so kann keine Hörgeräteversorgung mehr vorgenommen werden. Dennoch gibt es weitere Möglichkeiten der Hörrehabilitation. Diese bestehen in der sog. Cochlea-Implantation (CI), bei der operativ ein mehrkanaliger Elektrodenträger zur Stimulation des Hörnervs direkt in die Hörschnecke eingepflanzt wird. Allererste Überlegungen über eine elektrische Stimulation der Ohren wurden schon von Volta zu Beethovens Lebzeiten durchgeführt (vgl. Kap. 2). Bis es jedoch zur tatsächlichen praktischen Realisierung dieser Ideen kam, vergingen etwa 180 Jahre, da erst seit Mitte der 1980er Jahre funktionstüchtige Implantate beim Menschen regelhaft zum Einsatz kommen.<sup>13</sup> Die Voraussetzung für eine gelungene CI-Versorgung ist ein funktionsfähiger Hörnerv, was durch spezielle Tests vor der Implantation überprüft wird. Die Wahrscheinlichkeit, dass eine Störung des Hörnervs zu einer beidseitigen Schwerhörigkeit bzw. Ertaubung führt, ist ausgesprochen gering und in der Regel nur durch Tumore (z. B. bei Neurofibromatose II) verursacht. Durch die Bildgebung in Form einer Computer- bzw. Kernspintomographie wird beurteilt, ob die Hörschnecke geeignet ist für die Einführung eines solchen Implantates.<sup>14</sup> Das Implantat wird in eine knöcherne Vertiefung des Felsenbeins unter die Haut hinter- und oberhalb der Ohrmuschel eingesetzt. Von dort aus wird auch das Mittelohr eröffnet, um einen Zugang zur Hörschnecke zu erhalten. Die basale Windung der Hörschnecke liegt im Mittelohr gut zugänglich. In dieser befindet sich das sogenannte runde Fenster als Zugangspforte zur Hörschnecke. Nach Eröffnen der Membran des runden Fensters kann die Elektrode in die Hörschnecke eingeführt werden, wobei sie eng dem Hörnerven anliegt.

Ein Soundprozessor, der hinter dem Ohr oder am Körper getragen wird, erfasst Audiosignale und wandelt sie in einen digitalen Code um. Ein im Soundprozessor befindliches Batterie- oder Akkumodul versorgt das gesamte System mit Strom. Der

Soundprozessor überträgt die digital codierten Signale durch die seitlich am Kopf befindliche Sendespule an das Implantat unter der Haut. Das Implantat wandelt die digital codierten Audiosignale in elektrische Impulse um und leitet sie an den Elektrodenträger in der Hörschnecke weiter (Abb. 4). Die Implantatelektroden stimulieren den Hörnerv in der Cochlea, von wo aus die Signalimpulse an das Gehirn weitergeleitet werden. Dort entsteht dann eine Hörwahrnehmung.

Durch eine frequenzspezifische Stimulation werden unterschiedliche Regionen des Hörnervs angeregt und die entsprechenden Potentiale dem auditorischen Kortex des Gehirns zugeleitet. Hierdurch entsteht ein Höreindruck. Um gut verstehen zu können, ist ein entsprechendes Hörtraining nach diesem Eingriff erforderlich. Die Implantation wird heute in der Regel auf beiden Seiten durchgeführt.

Für den sehr seltenen Fall, dass der Hörnerv nicht mehr funktionsfähig ist (s. o.), besteht die Möglichkeit, eine Stimulations-elektrode im Bereich des sog. Hirnstammes zu platzieren, um dort nachgeordnete Strukturen des Hörnervs bzw. der Hörbahn zu stimulieren.<sup>15</sup> Dies ist jedoch ein sehr aufwändiges Verfahren, das vom HNO-Arzt meist in der Kooperation mit Neurochirurgen vorgenommen wird.

Als mögliche zukünftige Perspektive, um Beethovens Innenohrtaubung zu behandeln, ist die Regeneration der Sinneszellen der Hörschnecke durch Stammzellen zu nennen. Auf diesem Gebiet gibt es bereits mehrere Ansätze wissenschaftlicher Forschergruppen, allerdings bisher nur im Tierversuch.<sup>16</sup> Es werden zwei Ansätze verfolgt, und zwar die endogene (in der Hörschnecke lokalisierte) Stammzellaktivierung und die exogene (von außen in die Hörschnecke eingebrachte) Stammzelltransplantation.<sup>17</sup>

Durch heutige konservative und operative Maßnahmen hätte Beethoven sehr wahrscheinlich geholfen werden können, sowohl bei der postulierten Otosklerose als auch der progredienten Degeneration der Sinneszellen des Innenohres.

Beethoven könnte sich heute somit vermutlich seinen im Heiligenstädter Testament geäußerten Wunsch erfüllen, nicht mehr

vor Gesellschaft zurückweichen zu müssen, sondern sich wieder unter die Menschen zu mischen.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Jesserer, H. und Bankl, H. (1987) *Die Krankheiten Ludwig van Beethovens. Pathographie seines Lebens und Pathologie seiner Leiden*. Wilhelm Maudrich, Wien.
- <sup>2</sup> Beethovens sämtliche Briefe (1906) Hrsg. von A. C. Kalischer. Schuster & Loeffler, Berlin.
- <sup>3</sup> Alexander Wheelock Thayer (1866) *Ludwig van Beethovens Leben* (übersetzt von Hermann Deiters), 2. Band, 4. Kapitel, S. 167.
- <sup>4</sup> Neumann, H. (1927) *Beethovens Gehörleiden*. Wien. Med. Wschr. 77:1015-1019.
- <sup>5</sup> Bankl, H. (1985) *Beethoven's Krankheit – Morbus Paget?* Pathologie 6:46–50.
- <sup>6</sup> Meißner, T. (2018) *Ludwig van Beethoven: Sein Schädel ließ Ebenmaß vermissen*. In: *Der prominente Patient: Krankheiten berühmter Persönlichkeiten*. Springer, Heidelberg.
- <sup>7</sup> Oiseth, S. J. (2017) *Beethoven's autopsy revisited: A pathologist sounds a final note*. J Med Biogr. 25(3):139–147.
- <sup>8</sup> Paget, J. (1887) *On a form of chronic inflammation of bone (osteitis deformans)*. Medico-cirurgical Transactions of London 60:37–63.
- <sup>9</sup> Jesserer, H. und Bankl, H. (1986) *Ertaubte Beethoven an einer Pagetschen Krankheit?* Laryngo-Rhino-Otol 65(10):592–597.
- <sup>10</sup> Mudry A. (2006) *Adam Politzer (1835–1920) and the description of otosclerosis*. Otol Neurotol. 27(2):276–81.
- <sup>11</sup> Nazarian R., McEleveen J. T., Eshraghin A. A. (2018) *History of Otosclerosis and Stapes Surgery*. Otolaryngol Clin North Am. 51 (2):275–290.
- <sup>12</sup> Zenner, H.-P. (2002) *Beethovens Taubheit: „Wie ein Verbannter muß ich leben“*. Deutsches Ärzteblatt 99:A 2762–2766.
- <sup>13</sup> Jaekel, K., Richter, B., & Laszig, R. (2002) *Die historische Entwicklung der Cochlea-Implantate – Von Volta bis zur mehrkanaligen intracochleären Stimulation*. Laryngo-Rhino-Otologie, 81(9), 649–658.
- <sup>14</sup> Aschendorff, A. (2011) *Imaging bei Cochlear-Implant-Patienten*. Laryngo-Rhino-Otol 90:S16–S21.
- <sup>15</sup> Laszig, R., Kuzma, J., Seifert, V., Lehnhardt, E. (1991) *The Hannover auditory brainstem implant: a multiple-electrode prosthesis*. Eur. Arch. Otorhinolaryngol. 248:420–421.

<sup>16</sup> Kamiya, K. (2015) *Inner ear cell therapy targeting hereditary deafness by activation of stem cell homing factors*. Front Pharmacol. 27;6:2. doi: 10.3389/fphar.2015.00002. eCollection 2015.

<sup>17</sup> Lee, M. Y., Park, Y. H. (2018) *Potential of Gene and Cell Therapy for Inner Ear Hair Cells*. Biomed Res Int. <https://doi.org/10.1155/2018/813761>

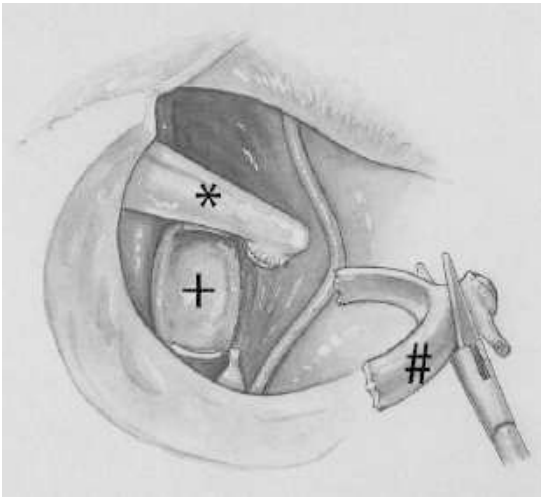


Abb. 1: Entfernen des Steigbügeloberbaus #  
(langer Fortsatz des Ambosses \*, Steigbügelfußplatte +)  
Aus: Plester, Hildmann, Steinbach (1989) Atlas der Ohrchirurgie.  
Kohlhammer Verlag, Stuttgart

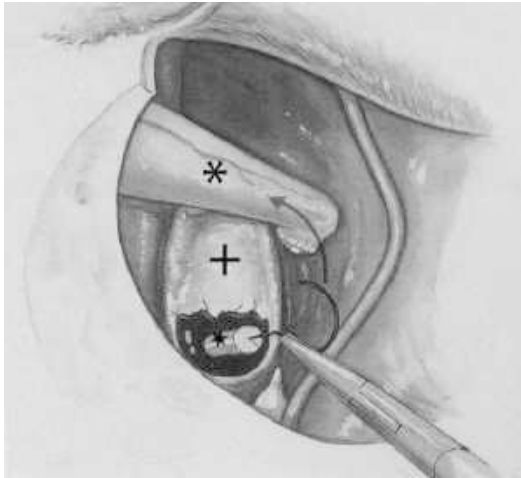


Abb. 2: Einsetzen der Prothese \* in die Perforation der Steigbügelfußplatte +  
Aus: Plester, Hildmann, Steinbach (1989) Atlas der Ohrchirurgie.  
Kohlhammer Verlag, Stuttgart

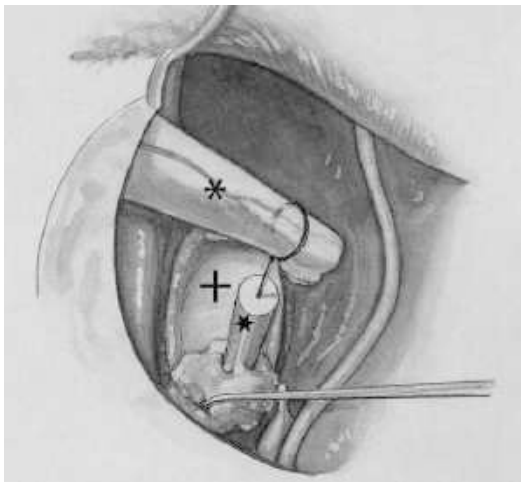


Abb. 3: Befestigen der Prothese \* am langen Ambossfortsatz x  
und Abdichten mit Bindegewebe  
Aus: Plester, Hildmann, Steinbach (1989) Atlas der Ohrchirurgie.  
Kohlhammer Verlag, Stuttgart

Beethovens Taubheit: Könnte man ihm heute helfen?



Abb. 4: Cochlea Implantation  
1 Soundprozessor, 2 Sendespule,

3 Implantat mit Elektrodenträger, 4 Hörnerv

Quelle: <https://www.cochlear.com/de/startseite/hoeren-und-hoerverlust/hoeren-und-hoerverlust/behandlungsmoeglichkeiten/cochlea-implantate>





Beethoven –  
politisch und kosmopolitisch



## Kapitel 10



### Beethoven und die Politik

*Eleonore Büning*

Seit rund 195 Jahren steht die Musik Ludwig van Beethovens im Dienste der Politik. Worin bestand und besteht ihre Aufgabe für die jeweilige politische Klasse? Diente sie jeweils „nur“ zu Repräsentationszwecken, im Sinne einer Selbstfeier der Herrschenden, als Propagandainstrument zur untermalenden Bestätigung von deren Machtfülle oder Machterhalt, wie es seit je Aufgabe der darstellenden Künste war, seit der Antike? Oder steckt mehr dahinter? Fragt sich zweitens: Warum oder inwiefern eignet sich dafür ausgerechnet die Beethoven'sche Musik? Und drittens: Um welche Musikstücke handelt es sich?

Letzteres ist leicht zu beantworten. Vom Wiener Kongress abgesehen, der 1814/1815 zur restaurativen Neuordnung Europas zusammentrat und für dessen Feierstunden Beethoven eigens Vokalmusiken komponierte, gehören die zu politischen Zwecken am häufigsten benutzten Werke Beethovens ausschließlich ins Reich der Instrumentalmusik. Spätestens seit der Entfaltung der bürgerlichen Musikfestbewegung im Vormärz steht dabei die Symphonie mit Chören, Nr. 9 d-moll an erster Stelle.<sup>1</sup> Nie jemals hat, beispielsweise, der langsame Satz aus der Hammerklaviersonate op. 106 – ein knapp zwanzig Minuten Adagio sostenuto von epischer Länge und unendlicher Weite in fis-moll – einen Staatsakt geschmückt. Entsprechend gilt dies, um noch zwei weitere Beispiele zu nennen, für die Serenade D-Dur op. 8 für Streichtrio oder für die vier italienischen Arien nach Metastasio, op. 82, beides Opera, die selten aufgeführt werden, weil sie zu den Werken gehören, die nicht in die gängigen Rezeptionsraster des heroischen Beethovenbildes passen. Die Neunte dagegen, mit ihrem kakophonischen Getöse zu Beginn und dem Hohelied der Humanität zum Beschluss sowie den zu unsingbar hoher Lage verurteilten Chorsopranen im letz-

ten Satz, scheint offenbar nur zu gut zu passen (vgl. Kap. 15). Sie wird heute, als Ergebnis ihrer langen Aufführungs- und Wirkungsgeschichte, in aller Regel nur noch von ihrem Ende her gehört. Die aus der einfachen Tonleiter gebildete Melodie des Chorfinals hat sich so tief eingegraben in das kollektive Gedächtnis, dass sie auch erkannt wird von Zuhörern, die den Namen Beethoven nicht buchstabieren können. Ungezählten Hörern erscheint deshalb heute das, was diesem letzten Satz musikalisch vorausgeht, als Umweg.

Was die politische Benutzeroberfläche der Marke Beethoven anbelangt, kursieren etliche teils bizarre, teils spektakuläre Geschichten. Der jüngste Fall ist von der eher rührenden Sorte. Donald Trump twitterte nach dem G20-Gipfel in Hamburg: „*Why did Beethoven only put the choir in the end of symphony no. 9? Could've been a contender. Bad attitude.*“ Ob dieser Tweet echt war oder gefälscht, steht dahin. Er wurde jedenfalls, im Sommer 2017, einmal durch alle Mediendörfer gejagt, mit dem Ergebnis, dass er immer wahrscheinlicher wurde, ihm also nach und nach faktisch der Schein des Wahren zuwuchs. Trumps Frage läuft auf einen Vorschlag hinaus, wie Beethoven seine Neunte hätte optimieren können: Hätte er das Chorfinale vorgezogen, an den Anfang der Symphonie, wäre die Musik noch um vieles zugkräftiger. Möglicherweise sprach Trump mit dieser seiner „Musikkritik“ auch vielen anderen G20-Gipfel-Gästen aus Wirtschaft und Politik, die sich mit ihm gemeinsam am 7. Juli 2017 in der Elbphilharmonie Hamburg eine Festsauflührung der neunten Symphonie anhörten, während es draußen auf den Straßen zu gewalttätigen Ausschreitungen von Klimarettungsdemonstranten kam, aus dem Herzen. Er saß in der ersten Reihe, in Gesellschaft von Merkel, Putin, Macron und anderen, und hätte die Neunte, vor allem ihre Dauer, beinahe nicht ausgehalten. Rutschte unruhig auf dem Sitz herum, wechselte die Pose, guckte suchend im Saal umher, flüsterte mit der Gattin und steckte immer wieder die rechte Hand in die linke Innenseite seines Jacketts, auf der Suche nach dem Smartphone. Auch applaudierte Trump nach jedem der drei ersten Sätze der Symphonie heftig – in einem Konzertsaal immer noch ein „*no go*“ und wahrhaft „*bad attitude*“, worüber sich die Presse lustig

machte, von der Bildzeitung über die FAZ bis zur New York Times. „*Achtzig Minuten still sitzen, vielleicht Trumps schwierigste Aufgabe*“, titelte der Stern.<sup>2</sup>

Bleibt festzuhalten: Dieser Politiker brauchte Beethovens Musik definitiv nicht. Als dann endlich die Freudenode anhub, diese weltweit gesungene, verehrte und vielverarbeitete Erkennungsmelodie, im vierten Satz, in den Celli und Bässen, musste Macron ihn erst darauf aufmerksam machen. Wir wissen nicht, was er dem US-Präsidenten zuflüsterte, vielleicht: dass es sich hierbei inzwischen um die Europa-Hymne handelt. Und die brauchte Trump schon gar nicht.

Zur bildungsbürgerlichen Ehrenrettung des US-Präsidenten ist freilich zu sagen: Auch zu Beethovens Lebzeiten pflegte das Publikum noch zwischen den Sätzen zu applaudieren. Auch war die Aufführung einzelner Sätze in den Anfängen der Entstehung des bürgerlichen Konzertwesens, im sogenannten „Großen Vocal- und Instrumentalkonzert“, noch gang und gäbe. Doch vom Tag der Uraufführung der Neunten an sahen sich die Musikautoren genötigt, dieses ungewöhnliche Stück, das zwei Gattungen kurzschließt und eine Symphonie mit einer Kantate verbindet, wortreich zu erläutern und zu diskutieren: Zu vielen Erst-Zuhörern war dieses Cross-Over-Projekt einfach zu viel. Nicht zuletzt mit Rücksicht darauf verzichtete man in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bei etlichen Aufführungen auf das Chorfinale und spielte nur die ersten drei Sätze.<sup>3</sup> Aber gerade dieses isolierte Chorfinale bzw. die „Ode an die Freude“ machte dann eine sehr eigene und eigentümliche Karriere. Ihr Ruf wuchs und blähte sich zu einer Benutzeroberfläche von Ausmaß. Beethovens Neunte ist mehr als nur eine Symphonie. Sie wurde zu einer Projektionsfläche unterschiedlichster Interessen. Wurde Manifest, Ideensteinbruch, Vermächtnis, Psycho-waffe und Lebenshilfe, Droge und Schlager, aber auch Nationalheiligtum. Friedrich Engels wünschte sich die Freudenode als Arbeiterhymne, statt der Internationalen. Josef Stalin ließ 1936 mit einer Aufführung der Neunten seine totalitäre Verfassung absegnen. Ein Jahr später, 1937, dirigierte Wilhelm Furtwängler die Neunte zu Führers Geburtstag. Herbert von Karajan transkribierte den Freuden-Chor als Europa-Hymne für Bläser.

1949 ertönte sie zur Feier der Gründung der DDR, deren Nationalhymne „Anmut sparet nicht noch Mühe“ zu den Worten Bertolt Brechts mit einer Melodie versehen wurde, die der Komponist Hanns Eisler aus der Beethoven'schen Freudemelodie abzuleiten wusste: Harmoniefolge und rhythmisches Muster der ersten vier Takte ist identisch, die Intervallfolge eine sequenzierte Umkehrung.<sup>4</sup> 1967 erklang das Chorthema aus dem vierten Satz der Neunten zur Einweihung des Nato-Hauptquartiers, 1990 zur Feier der Wiedervereinigung, mit entsprechend verändertem Text: Das Wort „Freude“ wurde ausgewechselt gegen das Wort „Freiheit“. Heute liefert diese deutsch-deutsche Schicksalsmelodie den Stoff für Autowerbespots und Hitparaden-Hits, aber auch für die alljährlichen Daiku-Massenchor-Partys, mit denen in Japan das neue Jahr begrüßt wird (vgl. Kap. 1), und sie kreist mit der Voyager als Erbe der Menschheit durchs All. Wie ein guter Schlager lässt sich diese schöne Melodie vor jedweden beliebigen Karren spannen. Damit wäre auch die erste Eingangsfrage beantwortet. Doch wie konnte es dazu kommen? Was ist es an dieser Musik, dass über alle politischen Interessen hinweg jeder meint, er könne sich hierin spiegeln?

Bereits im Beethovenjahr 1970 hatte der Kölner Komponist Mauricio Kagel nach Antworten auf diese Frage gesucht. Er drehte einen surrealen Schwarzweiß-Film, für den unter anderem Joseph Beuys die Küche Beethovens nachbaute und Werner Höfer einen Internationalen Frühschoppen mit sechs Journalisten aus sechs Ländern moderierte, darunter ausgewiesene musikästhetische Experten wie Otto Tomek und Heinz-Klaus Metzger, die zu klären versuchten: „*Warum wird Beethovens Musik missbraucht?*“ und „*Was kann man dagegen tun?*“  
 Unterdessen steigt Beethoven in Bonn-Hauptbahnhof aus dem Zug, er geht in die Stadt hinein, geht zum Beethovenhaus, an den Rhein, unter die Leute. Er geht der Sache selbst nach. Weil er aber taub ist, hört er nicht, was man ihm sagt. Er hört immer wieder nur die eigene Musik, und auch die klingt, eben weil er taub ist, verzerrt und verbogen. Kagel zieht aus alledem den Schluss: Man sollte Beethoven heute gar nicht mehr aufführen, oder wenn, dann nur noch so, „*wie er seine Musik selbst gehört hat: nämlich schlecht.*“ Folglich wird der von Kagel komponier-

te Soundtrack des Films von einer ziemlich mickrigen Kurkapelle zelebriert; und wie da, während die Credits eingeblendet werden, aus einem Gully, in Form weißen Nebels, die Eröffnungsquinten der neunten Symphonie aufsteigen, als seien es giftige Abgase, das ist zugleich abgrundtief böse und überirdisch schön. In dieser schockierenden Kagel'schen Karikatur wird das Ausmaß der Verwandlung und Übermalung deutlich, die dieses Beethoven'sche Werk durch die Rezeptionsgeschichte erfahren hat. Wie ein verlorener Schatz ist es damit für uns historistisch verspätete Hörer der Gegenwart auf fatale Weise abwesend. Der Musikwissenschaftler Rainer Cadenbach brachte dies 1986, im Katalog zu der Bonner Ausstellung „Mythos Beethoven“, auf den Begriff: *„Die Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens gehört zu ihr selbst, und die Chance, seine Symphonien noch einmal so zu hören, als ob es nie einen Beethovenmythos gegeben hätte, haben wir nicht.“*<sup>5</sup>

Dabei ist der Umstand, dass die erstaunliche politische Karriere der Neunten im Laufe des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts möglicherweise wohl doch eher der emphatischen Textbotschaft Schillers zu danken ist, als der von Beethoven erfundenen Melodie, kein Trost. Doch damit wäre auch die zweite Eingangsfrage beantwortet, wenigstens: Die Melodie an sich ist unschuldig. Nur an diesen Tönen lässt sich kein politisches Potential festmachen. Der polyvalente Missbrauch hätte ebenso gut eine andere Melodie treffen können, beispielsweise die von *„Stille Nacht, Heilige Nacht“*. Die hatte ein gewisser Conrad Franz Xaver Gruber komponiert, Dorfforganist in Oberndorf bei Salzburg, anno 1818. Das hat Gruber nicht berühmt gemacht – wie auch jene andere Vertonung des Schiller'schen Textes, die der siebzehnjährige Franz Schubert schrieb, weithin unbekannt geblieben ist.

Umgekehrt gefragt: Brauchte Beethoven die Politik? Wie ist sein Standpunkt als *„homo politicus“* zu verorten in seiner Zeit, im Kontext der damaligen Zeitläufte? Und wie unterscheidet der sich von dem anderer Intellektueller und Künstler, die ebenfalls in jener unruhigen, unsicheren, von Kriegen erschütterten Übergangszeit lebten? Einerseits war Beethoven gut befreundet mit Angehörigen des sich selbst zerrüttenden Ancien Regime,



andererseits finanzierten sie seinen Lebensunterhalt (vgl. Kap. 2). Und zugleich, zumindest in der zweiten Hälfte seines Lebens, wurde er zur Leitfigur einer neuen Zeit erklärt und zur Identifikationsfigur für die sich gerade erst selbst organisierende und definierende bürgerliche Gesellschaft. Beethoven gilt, bis heute, als einer der ersten Prototypen des freien Künstlers, der als Originalgenie Werke eigenen Rechts erschafft, ohne Auftrag, Anlass oder Zweck. Diese sehr verbreitete Auffassung gehört zu den offenbar unausrottbaren Missverständnissen, die in der großen Beethovenkitsch-Kiste eingelagert sind, neben allerhand anderen posthum erfundenen Anekdoten und Zitaten, Bildern, Wunschvorstellungen und Projektionen. In dieser Kiste schlummern, beispielsweise, so berühmte Sentenzen wie: *„Was kümmert mich seine elende Geige!“* oder *„So pocht das Schicksal an die Pforte“* oder *„Durch Nacht zum Licht“* oder *„Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie“* – Sätze, die Beethoven zugeschrieben wurden, die er aber nie gesagt hat. Viel benutzt, aber falsch auch die Ideenfelder und Zuschreibungen, wie: *„Beethoven, der einsame Revolutionär“* oder *„Beethoven, der Titan“* und *„der schlechtgelaunte Beethoven“*, außerdem *„Beethoven, der Geizhals“* oder *„Beethoven, der Hagestolz“* sowie *„Beethoven, der keine Vokalmusik schreiben konnte“* usw. In jedem Beethoven-Gedenkjahr, auch 2020, wird in dieser Kiste wieder herumgekrämt. Auch in den Beethovenjahren 1970 und 1977 geschah dies, und es ist damit zu rechnen, dass es auch im Beethovenjahr 2027 geschehen wird, auf das die Musiker sich jetzt allmählich schon vorbereiten.

1986 – kein Beethovengedenkjahr –, kam es zu einer ungewöhnlichen Aufräumaktion. Damals hatten sechs Musik- und Kunstwissenschaftler unter Federführung des bereits erwähnten Musikologen Rainer Cadenbach, unbekümmert um die Jubiläumskonjunktur, in Zusammenarbeit mit dem Verein Beethovenhaus Bonn eine Ausstellung kuratiert, die sie *„Mythos Beethoven“* nannten. Erstmals stellten sie sich, ausgehend von Max Klingers phantastischem Beethovendenkmal von 1902, das den Komponisten gut durchtrainiert und halb nackt zeigt, als antiken Gott, in Denkerpose auf einem Thron sitzend, den Adler des Zeus zur Seite, der Frage, wie diese grandiose post-

hume Sakralisierung eines Künstlers hatte möglich werden können und ab welchem Wendepunkt die allfälligen anekdotischen Übermalungen von Biographie und Werk Ludwig van Beethovens zur Fälschung geworden waren. Rund 300 Objekte aus der Kitschkiste wurden damals unter die musikologische Lupe genommen, eine bunte Mischung aus Kunst und Kunsthandwerk, Literatur, Karikatur, Alltagsgegenständen und Reliquien. Dazu heißt es im Vorwort des Ausstellungskatalogs: *„Als ‚Idol‘ ist Ludwig van Beethoven eine einmalig vielseitige Erscheinung, und der Mythos, den die Nachwelt von ihm und seinem Werk als künstlerischer Botschaft errichtet hat, blieb keineswegs auf Beethovens außerordentliche Stellung in der Musikgeschichte begrenzt. Er strahlt aus in die Bereiche von Ideologie, Weltanschauung und Religion. Er wurde von ganz gegensätzlichen politischen Systemen, von Monarchien, Demokratien und Diktaturen, für sich in Anspruch genommen [...] und zu verschiedensten Zwecken von Repräsentation und Vermarktung funktionalisiert. Nicht nur unter dem letztgenannten Gesichtspunkt wirkt der Mythos Beethoven auch in unsere Gegenwart hinein.“*<sup>6</sup> Diese Ausstellung hatte großen Einfluss auf die musikalische Rezeptionsforschung. Die meisten der vorgeführten Objekte, Parameter und Projektionen stammten, wie sich herausstellte, tief aus dem neunzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter des Idealismus. Es war zugleich auch das Zeitalter der Industrialisierung, das Zeitalter der Nationalstaaten, aber auch der Denkmalskultur, der Bismarcktürme und der ersten großen Konzertsaal-Bauten. Palastartige Bankgebäude und Opernhäuser wurden gebaut. Die ersten Gesamtausgaben in Angriff genommen. Etliches an diesem in der Gründerzeit aus vielerlei Komponenten zusammengetragenen Beethoven-Mythos war noch romantisch verklärte poetische Erfindung. Einiges war Vision, „*wishful thinking*“, in die Zukunft sich verlängernde Projektion. Was nicht gegen die Poesie spricht, erst recht nicht gegen Visionen und Ideale und schon gar nicht gegen die Notwendigkeit von Utopien. Und doch: Die Auffassung davon, was Idealismus ist oder sein sollte, kann im 21. Jahrhundert nicht mehr dieselbe sein, wie sie es zur Zeit Max Klingers und der

Wiener Secession war, als die Deutschen noch zwei Weltkriege und einen Völkermord vor sich hatten.

Seither – seit der besagten Bonner Beethovenausstellung – ist viel passiert. Eine ganze Generation von Beethovenforschern machte sich daran, Beethoven höflich vom Sockel herunter zu bitten, die Übermalungen abzutragen, Quellen neu zu befragen und zu analysieren, den Komponisten in seiner historischen Zeit zu verorten und in seiner Gedankenwelt, und nicht zuletzt auch seine Musik danach zu befragen. Das ist mitunter eine mühselige Sache, es erfordert viele Fußnoten, der Prozess ist auch noch lange nicht abgeschlossen. Aber immerhin, es wurden einige wichtige Bücher und Aufsätze geschrieben, zum Beispiel von Christina M. Stahl zur politischen Indienstnahme der neunten Symphonie durch BRD und DDR während der deutschen Teilung<sup>7</sup> oder von Hans-Joachim Hinrichsen zu Beethovens Kantrezeption und zur Sonatenform<sup>8</sup> oder von Marie-Elisabeth Tellenbach<sup>9</sup> und Rita Steblin,<sup>10</sup> die die 1953 wieder aufgetauchten Briefe der Gräfin Deym auswerteten und die Unsterbliche Geliebte identifizierten, so dass es tatsächlich endlich möglich wurde, dass im Beethovenjahr 2020 die einzige Tochter des Hagestolzes Beethoven, „Minona“, zur Titelheldin einer Oper geworden ist.<sup>11</sup> Die aktuelle Beethoven-Ausstellung in Bonn 2020 kümmerte sich um den „*Menschen hinter dem Mythos*“. Auch die Medien bevorzugten in diesem Jubeljahr ein auf kommensurables Mitmenschen-Maß heruntergedimmtes, erfrischend pathosfreies Beethovenbild. „*Ludwig und Ich*“ oder „*Mein Ludwig*“, so lauten die Stichworte zu den Prominenten-Umfragen. Nun machte sich auch bislang jede Generation auf das überlieferte Beethovenbild ihren eigenen Reim. Doch sollte man die jüngste Tendenz zur „*Vermenschelung*“ und Privatisierung nicht verwechseln mit einer Entpolitisierung. Nach dem Wiener Kongress, als die Biedermeierzeit begann, war Beethoven noch Mitmensch, einer, den man besuchen, mit dem man sprechen, den manch einer sogar duzen konnte. Und doch begann just zu dieser Zeit jener Rezeptionsprozess, der dazu führte, dass er von eben diesen Lebenszeitgenossen auf den Sockel gestellt wurde. Merke: Das Sammeln von Locken und das Kultivieren eines Heroenkultes schließen einander nicht aus.

Eine der authentischen Beethoven-Anekdoten ist die von dem Fischen im Gasthaus „Zur Rose“ in Nussdorf bei Heiligenstadt. Christoph Kuffner, nachmals Redakteur der „*Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode*“ und Textdichter der Chorphantasie op. 80 traf sich im Sommer 1817 öfters dort mit Beethoven zu Mittag und befragte ihn bei einer dieser Gelegenheiten nach seiner Lieblings-Symphonie: „*Ganz vergnügt antwortete Beethoven, ‚Eh, eh, die Eroica‘. ‚Ich hätte gedacht, die C-Moll‘, sagte Kuffner. ‚Nein, die Eroica‘ entgegnete Beethoven.*“<sup>12</sup>

Anders als die fünfte Symphonie, die Kuffner als Alternative ins Spiel bringt, ist Beethovens dritte Symphonie kein Instrumentalstück, dem ein außermusikalischer Titel erst nachträglich angedichtet wurde. Es handelt sich um eine Programmsymphonie, vergleichbar der Pastorale. Dabei porträtiert die Pastorale kein bestimmtes Dorf; es geht vielmehr um die Idee des Ländlichen, und entsprechend geht es in der Eroica um die Idee des Heroischen. Die napoleonischen Kriege, die seinerzeit Europa erschütterten, spielen dabei nur mittelbar eine Rolle. Es finden sich nämlich in dieser Symphonie, anders als in den ersten Symphonien Beethovens, keine Referenzen mehr an die französische Revolutionsmusik, erst recht keine Schlachtenmalerei, wie man sie aus den Tonmalereien der Barockzeit kennt – oder aus Beethovens „Wellingtons Sieg“. Auch ist das Idiom des „*elan terrible*“ zu diesem Zeitpunkt bereits integriert in Beethovens symphonische Musiksprache, er vermeidet konkrete Zitate. Nach zwei heftigen Tuttischlägen startet der erste Satz, „*Allegro con brio*“, mit einem Militärsignal, das in freundlichem Dreivierteltakt von den Celli vorgesungen und sogleich weiter verarbeitet wird. Der zweite Satz verhängt offiziell Staatstrauer: „*Marcia funebre. Adagio assai*“. Erstaunlicherweise begibt sich der Held nach dieser Beerdigung erster Klasse auf die Jagd, von drei Hörnern getragen, im Trio des „*Scherzo Allegro Vivace*“. Am weitesten entfernt sich das „*Finale. Allegro molto*“ vom Krieg, mit prachtvoll verklammerten Variationen über einen Kontretanz, der als „*Prometheus*“-Thema bis dato schon in einer Ballettmusik und Klaviervariationen verarbeitet worden war.

Beethoven persönlich hatte dem Stück einen Titel gegeben, er

hatte das Sujet mehrfach schriftlich fixiert und, bei der ersten Druckausgabe, Wert gelegt auf den Titel: „*Sinfonia eroica*“, mit dem Zusatz: „*composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*“. Nach wie vor gilt Napoleon Buonaparte als der populärste Kandidat für diesen unbekanntenen „großen Mann“, der da gefeiert werden soll. Zumindest während des Kompositionsprozesses stand er als Widmungsträger zur Debatte. Ins Reich der Legende dagegen gehört die erst nach Beethovens Tod entstandene Anekdote, die wir Beethovens Schüler Ferdinand Ries verdanken. Er schreibt: Beethoven habe, als er im Mai 1804 von der Kaiserkrönung Napoleons erfuhr, die Titelseite der *Eroica*-Partitur zerrissen, die Fetzen auf den Boden geworfen und gerufen: „*Ist der auch nichts anderes, als ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher, wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!*“<sup>13</sup> Das wird immer wieder gern zitiert. Doch besagtes Titelblatt wird von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt, es ist unversehrt. Nur ein Radierloch ist zu sehen – und darunter steht, zart, aber deutlich, mit Bleistift notiert von Beethovens eigener Hand, „*geschrieben auf Bonaparte*“. Er muss es sich erst kurz vor Drucklegung noch einmal anders überlegt haben. Es kann auch sein, dass er selbst diese Worte „*intitolata Buonaparte*“ hatten ausradieren wollen und so heftig damit herumfuhrwerkete, dass ein Loch entstanden ist. Oder er hat das Loch gar nicht selbst verursacht, es ist später entstanden. So viel zu den Fakten. Erfunden hat Ries die mannhaft schöne Szene vom Zerreißen der Partitur erst Jahrzehnte später, 1838 aus dem Geiste des Vormärz, also nach der französischen Julirevolution und weit entfernt von Beethovens Gedankenhorizont um 1802. Aus der Vaterlandsliebe, die Ries und Beethoven und die anderen Wiener Intellektuellen während der Befreiungskriege beseelt hatte, war inzwischen Nationalismus geworden, der Code Civil und die Prinzipien von Gleichheit und Brüderlichkeit gingen auf in den Ideen des Liberalismus und Sozialismus.

Es gibt noch weitere Kandidaten für den unbekanntenen „*grand Uomo*“: Arnold Schering zum Beispiel behauptete, Beethoven habe beim Komponieren der *Eroica* an den trojanischen

Krieg und die „Ilias“ von Homer gedacht.<sup>14</sup> Der „*Marcia funebre*“ sei dem Hektor geweiht, im Scherzo höre man die Wettspiele zu Ehren des gefallenen Patroklos usw. Hector Berlioz, für den die Eroica ein Schlüsselerlebnis fürs eigene Komponieren werden sollte, hielt sich dagegen an die „*Äneis*“ des Vergil. Und noch andere sind im Gespräch, antike Halbgötter wie Alexander der Große oder aber historische Kriegshelden, unter anderem der „preußische Apoll“ Prinz Louis Ferdinand, mit dem Beethoven persönlich befreundet war und der 1806 in der Schlacht bei Saalfeld fiel, was neun Tage vor jenem Datum geschah, als in Wien die Verlagsanzeige der „Eroica“ (ohne den Buonaparte-Vermerk, aber mit vollem Untertitel) erstmals in der Zeitung stand. Kurzum: Bis heute konnte die Frage nach dem Sujet der Programmsymphonie namens „Eroica“ nicht restlos geklärt werden. Es war der Dirigent Arturo Toscanini, der sich in den Dreißigern aus politisch-polemischen Gründen rabiat aus dieser Debatte verabschiedete: „Für einige ist es Napoleon; für andere ist es Hitler oder Mussolini. Bah! Für mich ist es einfach: *Allegro con brio*“.<sup>15</sup>

Ganz so einfach ist es nicht. Gerade bei einer Programmsymphonie stellt sich die Frage, inwieweit die Musik selbst von außermusikalischen Gedanken imprägniert ist. Inwieweit kündigt die „Eroica“ zuverlässig von Beethovens politischen Idealen? Was hielt er, zu welchem Zeitpunkt, von Napoleon und von den napoleonischen Koalitionskriegen, in die er persönlich involviert war, 1796, als registrierter Soldat im Wiener Freiwilligenkorps, auf der Seite Österreichs? Wie dachte er über Heimat und Vaterland, Fürsten oder Helden oder gar über Menschenrechte und die Folgen der Französischen Revolution für die bürgerliche Zivilgesellschaft?

Es gibt Eintragungen in Beethovens Tagebüchern, die bezeugen, dass er schon früh die Lehren der Aufklärung, die er als Schüler und Student in Bonn kennengelernt hatte, für sich in Anspruch nahm: „*Kampf für das Recht und für des Rechtes Tochter, die durchs Gesetz verklärte ewge Freyheit*“ steht da zu lesen, oder: „*Ist der echte, wahre Mensch ein Sklave der Umgebung oder frey?*“ Im Jahr 1793 schreibt er einer jungen Dame ein Zitat aus Schillers „Don Carlos“ ins Stammbuch: „*Wohl-*

*tuen, wo man kann, Freyheit über alles Lieben, Wahrheit nie, auch sogar am Throne nicht verleugnen“.*<sup>16</sup> In einem seiner Briefe an den vertrauten Freund Graf Nikolaus Zsmeskill heißt es: *„Und dann bleibt mir noch die Freyheit, Ja oder nein zu sagen. Freyheit !!!! Was will man mehr???”*<sup>17</sup> Freilich hatte Beethoven zu diesem Zeitpunkt bereits zur Freiheit eindeutig „Nein!“ gesagt. Er schrieb diesen Brief 1814, just als die politischen Potentaten in Wien eintrafen zum Kongress. Und komponierte alsdann ein Auftragswerk nach dem anderen, um die hohen Herrschaften untertänigst abzufeiern. Beethoven lebte – was auch immer er las, wie auch immer er sich selbst sah, trotz seiner Sympathien mit der Französischen Revolution, dennoch sein Leben lang im Bann der alten, untergehenden Gesellschaft. Immer wieder versuchte er, in Festanstellung bei Hofe zu kommen. Er stand auf der Payroll von Erzherzog Rudolph, mit 1800 Gulden Jahresapanage, von 1808 bis zu seinem Tod. Zuvor war er Hauspianist und Schützling der Fürsten Lichnowsky, Rasumowsky und Lobkowitz, sie sorgten für sein Grundeinkommen. Ja, Beethoven – obgleich er das Prometheus- und Eroica-Thema erfand und trotz seiner Freiheitsoper, trotz des Chorstücks WoO 117 „Der freie Mann“ von Gottfried Konrad Pfeffel, trotz seiner „Ode an die Freude“ – er blieb materiell unfrei, insofern er zeit seines Lebens alimentiert wurde vom Ancien Regime. Einerseits war er eng befreundet mit einigen der Wiener Adligen, die ihn aushielten, aber es gab etliche, die er verachtete (vgl. Kap. 2). Andererseits glaubte er gerne dem Gerücht, wonach er selbst blaublütiger Abkunft sei. Und wiederum andererseits wusste er sehr genau den Wert dessen einzuschätzen, was er als Künstler schuf. Kurzum: Beethovens politische Haltung war so ambivalent, wie wohl die der meisten bürgerlichen Intellektuellen in dieser Übergangszeit. Dass alle Menschen Brüder und gleich zu behandeln seien, diesen neuen, bürgerlichen Grundsatz hat er den niederen Klassen, etwa seinen Dienstmädchen, Haushälterinnen, Kopisten oder Boten, jedenfalls nicht weitergereicht.

*Dieser Essay ist die verschriftlichte, überarbeitete Fassung eines freien Vortrags, gehalten am 15. Februar 2020 beim Beethoven-Fest der Albert-Konzerte, Freiburg.*

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Robert Griepenkerl: *Das Musikfest oder Die Beethovenener*. Leipzig 1838, sowie Andreas Eichhorn: *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993.

<sup>2</sup> Anna-Beeke Gretemaier: *Das G20-Konzert in der Elbphilharmonie*. Zitiert nach der Veröffentlichung Stern-Online, 8. Juli 2017.

<sup>3</sup> Christina M. Stahl: *Was die Mode streng geteilt? Beethovens Neunte während der deutschen Teilung*. Mainz 2009, S. 45.

<sup>4</sup> Vgl. Hartmut Krones (Hrsg): *Hanns Eisler – Ein Komponist ohne Heimat?* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, Band 6) Wien 2012.

<sup>5</sup> Rainer Cadenbach: *Einleitung zu: „Mythos Beethoven“*. Eine Ausstellung des Vereins Beethoven-Haus Bonn, Ausstellungskatalog. Laaber 1986, S. 9.

<sup>6</sup> Cadenbach, a. a. O.

<sup>7</sup> Christina M. Stahl (2009) *Was die Mode streng geteilt?: Beethovens Neunte während der deutschen Teilung*. Schott Campus, Mainz.

<sup>8</sup> Hans-Joachim Hinrichsen (2019) *Ludwig van Beethoven – Musik für eine neue Zeit*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar.

<sup>9</sup> Marie-Elisabeth Tellenbach (1983) *Beethoven und seine ‚Unsterbliche Geliebte‘ Josephine Brunswick*. Atlantis Musikbuch.

<sup>10</sup> Rita Steblin (2019) *New Evidence for Josephine as the ‚Immortal Beloved‘ Involving Beethoven and England in 1818*. *Musical Times* 160 (1947):1–27.

<sup>11</sup> Vgl. Detlev Brandenburg: *Die Beethoven-Connection. Zur Uraufführung von Jüri Reinveres Oper „Minona“ am 25. Januar 2020 am Theater Regensburg*. In: *Die deutsche Bühne*, 26. Januar 2020.

<sup>12</sup> *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen, in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, Band 1. Hrsg. von Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach, München 2009, S. 536.

<sup>13</sup> Franz Wegeler, Ferdinand Ries: *Biografische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Koblenz 1838, S. 78.

<sup>14</sup> Arnold Schering (1933) *Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?* *Neues Beethoven Jahrbuch* 5, S. 159–177.



- <sup>15</sup> Harold C. Schonberg: *Award for Music Criticism*, in: *Distinguished Criticism on Theater, Film and Television*. Hrsg. von Heinz- Dietrich Fischer, Zürich 2019, S. 10.
- <sup>16</sup> Stammbuch-Eintrag Beethovens für Johanna Theodora Vocke, vom 23. Mai 1793, S. 304.
- <sup>17</sup> Beethoven an Nikolaus von Zmeskall, Januar 1814. *Briefwechsel-Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Nr. 693, 3/S. 6 f.

## Kapitel 11



# „The best product that we can boast of“ – Beethoven in den USA

*Gregor Herzfeld*

### Hinführung

In etwas übertrieben pointierter Form könnte man die Geschichte der europäischen Konzertmusik („western concert music“) seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als eine Geschichte der Auseinandersetzung mit der Musik Beethovens bezeichnen. Wie jeder Allgemeinplatz ist auch dieser sicherlich zu pauschal und die Reichweite erfasst nicht jeden Bereich gleichermaßen; für manche Gattungen und ihre historischen Kontexte gilt er mehr (Sinfonie, Streichquartett, Klaviermusik), für einige aber weniger (Oper, Operette, Kirchenmusik). Beethovens Musik wirkte allerdings weit über ihre kompositionstechnischen Errungenschaften hinaus in den Bereich der Auffassung und Bewertung von Musik überhaupt, so dass Beethoven zum Maßstab von ästhetischen Bedeutungszuschreibungen mit geradezu ikonischem Status werden konnte.<sup>1, 2</sup> Was für Europa gilt, kann auch auf der anderen Seite des Atlantiks beobachtet werden, insofern im 19. Jahrhundert die USA damit begannen, ein Musik- und Konzertleben nach europäischem Vorbild auf- oder zumindest auszubauen. Indem Europa zum Modell wurde, rückte auch Beethoven als ein wesentlicher Bezugspunkt ins Zentrum der musikalischen Aufmerksamkeit.

Ich möchte im Folgenden einen kleinen Überblick darüber geben, welchen Entwicklungen der US-amerikanische Beethoven-Bezug vom 19. bis in 21. Jahrhundert unterlag. Ich folge dabei einem Narrativ (unter möglichen anderen), das für das 19. Jahrhundert eine Heroisierung Beethovens beschreibt, die dann mit der allmählichen Abwendung vom „Modell Europa“ im 20. Jahrhundert gewissermaßen ins Gegenteil verkehrt wird,

zu einer Art „Dämonisierung“ des einstigen Helden, und im Zeichen postmoderner Gelassenheit zu einer Balance geführt wird.

Michael Broyles hat in seiner Studie „Beethoven in America“ die Grundzüge amerikanischer Beethoven-Rezeption herausgearbeitet und wesentliche Quellen insbesondere der Verehrung Beethovens als „ubiquitous icon in virtually all corners of American society“<sup>3</sup> zusammengetragen, kontextualisiert und kommentiert. Sein Fokus liegt dabei auf der publizistischen, medialen und fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Komponisten. Lücken lässt diese ansonsten sehr umfassende und eindringliche Untersuchung im Bereich der Bezüge einzelner prominenter Komponisten und Musikerpersönlichkeiten zum „Wiener Meister“. Die krasse Ablehnung – ihrerseits auch Anzeichen einer starken Bezugnahme –, die Beethoven in manchen Kreisen der amerikanischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts erfahren hat, kann Broyles daher allenfalls streifen. Gerade auf jene Bewegung möchte ich daher meinen Blick im zweiten Teil dieses Beitrags lenken.

## Landung

Beethovens Ankunft in den USA lässt sich – nach aktueller Quellenlage – sehr genau auf den 10. April der Karwoche des Jahres 1805 datieren. In Charleston, South Carolina, organisierte der deutschstämmige Dirigent Jacob Eckhard (1757–1833) ein Konzert für die St. Cecilia Society, das mit einer „Grand Overture“ von Beethoven eröffnet wurde. Broyles zufolge ist davon auszugehen, dass es sich bei der „Overture“ um die 1. Sinfonie op. 21 handelte, die fast genau fünf Jahre zuvor am 2. April 1800 unter Leitung des Komponisten in Wien uraufgeführt worden war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Charleston eine recht wohlhabende Stadt, was auf die geografische Lage an Meer und Flüssen, die prosperierenden Plantagen und nicht zuletzt den Sklavenhandel zurückzuführen ist. Das Kulturleben erblühte auf diesen ökonomischen Grundlagen,

was die Konsequenz nahelegt, dass die Möglichkeit, eine topaktuelle, aufwändig zu reproduzierende Sinfonie aus dem weit entfernten Wien zu präsentieren, nicht in geringem Maße durch die Ausbeutung versklavter Arbeiter gegeben war.

### „American Hero“

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sicherten sich einige Werke Beethovens, wie die Symphonien (allen voran die Fünfte), Sonaten, Streichquartette und insbesondere das Oratorium „Christus am Ölberge“ nicht nur ihren Platz im Konzertrepertoire der Städte an der Ostküste, sie erfuhren zunehmend auch einen publizistischen Zuspruch diverser tonangebender Magazine, der das Bild von Beethovens Musik wort- und metaphorisch als gewaltig, roh und daher bewegend, bisweilen übermenschlich, ja metaphysisch verfestigte. Eine besondere Rolle spielten hierbei zwei Autor\*innen, die bezeichnender Weise der literarisch-philosophischen Bewegung des amerikanischen Transzendentalismus nahestanden: Margaret Fuller (1810–1850) und John Sullivan Dwight (1813–1893); bezeichnenderweise, da der Kreis um den Prediger, Dichter und Philosophen Ralph Waldo Emerson (1803–1882) zu einer Tendenz zum Heroenkult ausgebildet hatte und zum anderen ein späterer prominenter Beethoven-Verehrer, Charles Edward Ives (1874–1954), sich gerade diese geistige Strömung zum Ausgangspunkt einer modernen amerikanischen Musik wählte. Dwight bezog gegen jede Form von musikalischem Amerikanismus Stellung zugunsten der Idealisierung europäischer Klassiker. In Beethoven projizierte er die Chance, die amerikanische Kultur zu „zivilisieren“ und menschlichen Fortschritt zu bewirken: „The music of Beethoven, we have said it more than once, is a presentiment of coming social harmony, a great heart's confession of its faith, one of the nearest and closest echos of the approaching footsteps of the good genius of Humanity.“<sup>4</sup> Anders als Emerson oder Henry David Thoreau (1817–1862) hatte er keinen Glauben an eine autochthone Kreativität „made in America“, son-

dern setzte ganz auf den Modellcharakter der austro-germanischen Musik. Beethoven wurde von ihm in diesem Zusammenhang nicht bloß zum Genie, sondern auch zum übermenschlichen Propheten-Helden stilisiert: „Perhaps no music ever stirred profounder depths in the hearer’s religious consciousness, than some of the great orchestral symphonies, say those of Beethoven.“<sup>5</sup> In Dwights Beethoven-Bild fließen fast schon schwärmerisch alle Elemente monumentaler, kunstreligiöser, Genie-zentrierter Musikästhetik im 19. Jahrhundert zusammen. Dass er damit nicht allein europäischen Überzeugungen nachkam, sondern auch Motive des jungen amerikanischen Denkens aufgriff, zeigt der Seitenblick auf den Mentor Emerson. Dieser hing der von Thomas Carlyle (1795–1881) mit einem 1840 gehaltenen Vortragszyklus – 1841 als „On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History“ in London publiziert – zur Diskussion gestellten „Great Men Theory“ an. Anders als die kritischen Erwiderer Leo Tolstoi (1828–1910) und Herbert Spencer (1820–1903) schloss sich Emerson mit einer ähnlichen, 1845 begonnenen Vortragsreihe über „seine“ sechs „Representative Men“ (zweimal Platon, Emanuel Swedenborg, Michel Montaigne, William Shakespeare, Napoleon und Johann Wolfgang v. Goethe) dieser Theorie an. Für Emerson ist ein „Great Man“ jemand, der oder die durch herausragende Begabung „eine höhere Gedankensphäre bewohnt, in die andere Menschen mit Arbeit und Mühe aufsteigen“.<sup>6</sup> Solche Individuen dienen der Menschheit durch Inspiration, durch ihren Grad an Perfektion in ihrem Tun (Wissen, Weisheit, emotionale Tiefe) und durch die Geburt von Ideen. Sie dienen als Vorbild und werden so zu historischen Modellen für den Fortschritt des „genius of humanity“.<sup>7</sup> Die Geschichtsauffassung und sogar die Wortwahl machen deutlich, dass der Musikkritiker Dwight Emersons Ansatz auf Beethoven als „Greatest Man“ unter den Komponisten überträgt.

## Musikalische Offenbarungen

Viele Jahrzehnte später, zu einem Zeitpunkt, als das Bewundern von „Great Men“ u. a. durch die schockierende Erfahrung des Ersten Weltkriegs bereits bröckelte, belebte der Transzendentalist unter den amerikanischen Komponisten, Charles Ives, diese Idee erneut und projizierte sie auf zwei seiner „Helden“: Emerson und Beethoven. Während Emerson ihm als ultimativer Wahrheitssucher und Prophet unzähliger Offenbarungen gilt, findet er in Beethoven dessen musikalisches Pendant.<sup>8</sup> In seinen „Essays before a Sonata“ (1921) – Porträts transzendentalistischer Autoren, die die Publikation seiner Piano Sonata No. 2, genannt „Concord Sonata“, literarisch begleiteten – vergleicht er Emersons offenbarungsartige Epiphanien direkt mit Beethovens musikalischen Blitzen, die sich in den inspiriertesten und seltenen Momenten plötzlich dem Göttlichen annäherten und transzendente Schönheit mit universeller Bedeutung verbänden.<sup>9</sup> Der Essay „Emerson“ endet schließlich mit dem Verweis auf das Kopfmotiv der 5. Sinfonie Beethovens, das er als Orakel bezeichnet, indem es als ein solcher Emerson-artiger inspirierter, epiphaner Moment die Botschaft des Schicksals überbringe, eine spirituelle Botschaft der „Seele der Menschheit“ an der Schwelle zwischen Menschlichem und Göttlichem und deren Vereinigung.<sup>10</sup> Ives’ Heroisierung Beethovens wird allerdings kontrapunktiert durch seine anti-elitäre, quasi-demokratische Haltung Stilen und so genannten Stilhöhen gegenüber. Denn im selben Atemzug, mit dem er Beethoven an die Schwelle zum Göttlichen rückt, stellt er Produkte „einfacherer Seelen“ daneben: „In the history of this youthful world, the best product we can boast of is probably Beethoven, but, maybe, even his art is as nothing in comparison with the future product of some coal miner’s soul in the forty-first century.“ Es kommt ihm offenkundig weniger auf den artistischen Aspekt der Musik an, sondern fast schon im Gegenteil auf die „Richtigkeit“ und „Wahrhaftigkeit“ ihrer gefühlten, erlebten bzw. erlebbaren Qualität. In seiner Concord-Sonate erklingen daher nicht nur einfache Melodien von Hymnen oder populären Songs gleichwertig neben Beethovens „Schicksalsmotiv“; Ives geht sogar

den Schritt, die Materialverwandtschaft jener vier Töne mit den zwei Kirchenhymnen „Martyn“ und „Missionary Chant“, Musik aus einem völlig anderen Musikbereich, zu nutzen, um eine spartenübergreifende Assoziation und insofern eine Mehrfachcodierung derselben musikalischen Gestalt zu erreichen. Die überbordende, vom 19. Jahrhundert ererbte Verehrung Beethovens bricht sich bereits im frühen 20. Jahrhundert am Zweifel an der Exklusivität seiner musikalischen Qualitäten; ein Trend, der sich teilweise fortsetzt oder gar radikalisiert.

### Tödlich für die Musik

Zur Mitte des 20. Jahrhunderts war Beethoven oder zumindest ein bestimmtes Musikkonzept, das man mit ihm verband, in den USA auch heftiger Ablehnung ausgesetzt. Exemplarisch für diese Beethoven-Verweigerung können Vertreter der so genannten New York School of Music angeführt werden. Im Jahr 1948 hielt John Cage (1912–1992) einen Vortrag am Black Mountain College größtenteils vor Flüchtlingen aus Deutschland, den er mit „Defense of Satie“ betitelte. In Erik Satie (1866–1925) und Anton Webern (1883–1945) projizierte Cage sein eigenes Bemühen darum, Musik von den zeitlichen Parametern (Rhythmus, Dauern und Länge der Teile einer Komposition in Bezug zu dem Ganzen) her zu strukturieren. Als Antipode dieses Bemühens führte er Beethoven als Repräsentanten einer auf harmonischem Fortschritt beruhenden Musikkultur des 19. Jahrhunderts an. Cage spitzt diese Zuordnung zu einer Entweder-Oder-Frage zu: „Was Beethoven right or are Webern and Satie right?“<sup>11</sup> Und seine Antwort ist eindeutig: „I answer immediately and unequivocally, Beethoven was in error, and his influence, which has been as extensive as it is lamentable, has been deadening to the art of music.“<sup>12</sup> Seine Fixierung auf harmonische Strukturen habe die Musikgeschichte innerhalb von 75 Jahren nach ihm zu einer Art totem Punkt, der Atonalität, also dem Zusammenbruch der Grundlage ihrer Entwicklung der tonalen Harmonik, gebracht. Das „Konzept Beethoven“

müsse daher aufgegeben und die Aufmerksamkeit auf die Zeitlängen („time-length“) gelenkt werden, die auch die Stille beinhalten können. Beachtenswert ist, dass Cage, um diesen neuartigen Punkt seines eigenen Konzepts zu beschreiben, nicht jedes europäische Vorbild verbannt, sondern vielmehr Beethoven als Chiffre für eine bestimmte Musikauffassung gegen Satie und Webern in Stellung bringt, um schließlich einen historischen Anknüpfungspunkt für sich selbst herauszuarbeiten. Morton Feldman (1926–1987) hingegen verfolgt vordergründig die Strategie, historische Anknüpfungspunkte abzuwehren; vordergründig deshalb, weil seine Essays, Begleittexte und Interviews dennoch nur so von Hinweisen auf die Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte wimmeln. Um seinen gewollt a-historischen Standpunkt zu verdeutlichen, muss Feldman immer wieder in die Geschichte verweisen. Eine Konstante dabei ist Beethoven. Seine grundsätzlich ablehnende Haltung macht Feldman im Jahr 1969 in dem Text „Between Categories“ deutlich.<sup>13</sup> Darin geht es ihm darum, für eine Musik zu plädieren, die möglichst wenig konstruktive Elemente vorweist, um eine größtmögliche Oberfläche auszubilden. Um zu veranschaulichen, was er mit einer Musik meint, die eine Oberfläche hat, zitiert er ein Telefongespräch mit dem Konzeptkünstler Brian O’Doherty, der versuchte, eine Bestimmung zu treffen: „A music that has a surface *constructs* with time. A music that doesn’t have a surface *submits* to time and becomes a rhythmic progression.“ „Brian,“ I continued, „does Beethoven have a surface?“ „No,“ he answered emphatically. „Does any music you know of in Western civilization have a surface?“ „Except for your music, I can’t think of any.“<sup>14</sup>

Konstruierte Musik, wie die Beethovens, erforsche nicht die Zeit, sondern sei eine Frage des Timings: „Beethoven, in such works as the *Hammerklavier*[sonate], illustrates this perfectly. All the mosaics, all the patch quilt juxtaposition of ideas happen at the *right time*. One feels one is being continually saved. But from what? Boredom perhaps.“<sup>15</sup> Beethovens Musik wird bei Feldman wie schon bei Cage zum Exempel für einen „falschen“ Umgang mit der musikalischen Zeit. Anders als Cage macht Feldman dafür das Konstruieren von Musik entlang einer über-



geordneten Vorstellung des zeitlichen Verlaufs verantwortlich. Was Feldman hingegen erreichen möchte, ist „time undisturbed“, „time in its unstructured existence“ und dies gelänge nur durch ein „life without Bach and Beethoven“. <sup>16</sup>

### Universaler Friedensbringer

Diese verweigernde Auseinandersetzung mit Beethoven sollte allerdings nicht über den großen Zuspruch hinwegtäuschen, den Beethoven auch im 20. und 21. Jahrhundert in den USA erfahren hat. Die Konzertprogramme, Spielpläne, Hörsäle, Konferenzräume und Kinos waren und sind erfüllt mit den Klängen seiner Musik. Einer der bedeutenden Brückenbauer zwischen europäischen und amerikanischen Musikkulturen, Leonard Bernstein (1918–1990), war stets ein Beethoven-Enthusiast. Nach einem betont amerikanischen Auftakt in kompositorischer und dirigentischer Hinsicht widmete er sich ab ca. 1950 zunehmend dessen Œuvre. So ließ er seine aufsehenerregende musikpädagogische Fernsehreihe „Omnibus“ im Jahr 1954 mit einer spektakulär inszenierten Analyse der 5. Sinfonie beginnen, um Beethovens Kompositionsprozess anhand von Skizzen einem Laienpublikum nahezubringen. Einen weiteren Höhepunkt bilden seine Aktivitäten im Beethoven-Jahr 1970, in dem er den Film „Beethoven’s Birthday. A Celebration in Vienna“ an Originalschauplätzen (z. B. das Theater an der Wien (TAW)) produzierte, die 9. Sinfonie mit den Wiener Philharmonikern und dem Boston Symphony Orchestra aufführte sowie den Fidelio zusammen mit Otto Schenk auf die Bühne des TAW brachte. Seine zeitgleich veröffentlichte Folge der Young People’s Concerts über Fidelio zeigt, dass Bernstein in der Nachfolge humanistischer Visionen aus dem 19. Jahrhundert in Beethoven nicht den Wiener Komponisten als europäischen Antipoden einer sich selbst suchenden amerikanischen Musikkultur, sondern einen universell verstehbaren, ästhetischen Friedensbringer und (religiösen) Liebestifter sah. Dieser Ansatz kulminierte in den Mauerfallkonzerten am 23. und 25. Dezember

1989, als Bernstein mit einem international besetzten Orchester das „Berlin Freedom Concert“ in der Berliner Philharmonie und im Schauspielhaus Beethovens 9. Sinfonie dirigierte, wobei der Titel des Finales von „Ode an die Freude“ in das Motto „Ode an die Freiheit“, die Zeile „Freude schöner Götterfunken“ in „Freiheit schöner Götterfunken“ umgewandelt wurde. Die Konzerte wurden von Millionen von Zuschauern in mehr als 20 Ländern am Bildschirm verfolgt.

### Inspiration für neue Musik

Steht Beethoven also doch eher für die Verbindung, die Vereinigung anstelle von Trennung und Verneinung, auch hinsichtlich der Verwandtschaft der Musikkulturen Amerikas und Europas? Der Blick in die jüngste Musikgeschichte mag dies bejahen. John Adams (\* 1947) etwa wandte sich nach seinen minimalistischen Anfängen zunehmend auch den Traditionen der europäischen Konzert- und Opernmusik zu: Schönberg („Harmonielehre“), Wagner („Amfortas' Wound“) und immer wieder auch Beethoven. So erzählt er in seiner Autobiografie „Hallelujah Junction“ von einem Traum, in dem ihn auf einem kalifornischen Highway Steinway-Flügel überholen, die statt Motorengeräusch Es-Dur und B-Dur-Akkorde von sich geben: „These were the triads of the heroic flat keys of Beethoven – of the ‚Eroica‘, of the ‚Emperor‘ Concerto and of the ‚Hammerklavier‘ Sonata.“<sup>17</sup> Das Szenario fand Eingang in seine Komposition „Grand Pianola Music“ (1982). Vor allem in den vergangenen Jahren setzte sich Adams verstärkt mit Beethoven auseinander. Sein im Jahr 2012 entstandenes Konzert für Streichquartett „Absolute Jest“ wirkt wie ein Tropus über Scherzi aus Beethovens späten Streichquartetten op. 131 und 135 und flechtet weitere „ikonische“ Motive mit ein (symphonische Scherzi, Waldstein-Sonate, Hammerklaviersonate). Adams versteht die Komposition als geistreiches Spiel mit Vorstellungskraft und Erfindungsgabe. Eine energiegeladene Tour de force durch Beethovens späte Klavierwerke (Sonate op. 110

und Diabelli-Variationen op. 120) ist das 2014 entstandene Klavierduo „Roll over Beethoven“. Sein Titel deutet an, dass Adams Beethoven mit der für ihn wichtigen Energetik und der physischen Vitalität des Rock'n'Roll eines Chuck Berry paart (vgl. Kap. 12).

Seit seiner „Landung“ in den USA 1805 prägt Beethoven, seine Musik, die mit ihm verbundenen Konzepte und Hagiografien, das Musik- und Kulturleben in den USA. Wie auch in Europa überwiegen dabei die Heroisierungen, Huldigungen und Demutsgesten. Und auch wenn durchaus Parallelen gezogen werden können, verliehen amerikanische Musiker und Publizisten der Auseinandersetzung einen jeweils eigenen Stempel. So kann Beethoven sowohl zum „American Hero“ und Visionär einer religiös fundierten Demokratie- und Zivilrechtsbewegung (Dwight, Ives, Bernstein) als auch zum Gegenspieler eines „American Way of Composing“ (Cage, Feldman) werden. Nationalen oder regionalen Vereinnahmungen wirkten andere wiederum entgegen, indem sie wie Bernstein die Aufführung seiner Werke an geschichtsträchtigen Orten zum utopischen Versprechen einer Welt in Frieden und Freiheit werden ließen. Mit weniger ideologischer Aufladung lassen sich gegenwärtige Komponisten wie John Adams auf Beethoven ein. Bei ihm wird Beethoven zur Quelle einer frischen, spielerischen musikalischen Phantasie, die in Anknüpfung an Ives die Genre- und Stilgrenzen überschreitende Lebendigkeit und Energie des „Klassikers“ hervortreten lässt. Beethoven lebt – auch und besonders in den USA.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Siehe Eleonore Bauer (Büning), *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines Mythos*, Stuttgart 1992.

<sup>2</sup> Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel u. a. 1993 (Kassler Schriften zur Musik, Bd. 3).

<sup>3</sup> Michael Broyles, *Beethoven in America*, Bloomington 2011, S. 3.

- <sup>4</sup> John S. Dwight, *Music Review: Music in Boston during the Past Winter*. No. IV, in: *Harbinger* 1/12, 1845, S. 194.
- <sup>5</sup> Ders., „Music“, in: *Aesthetic Papers*, hg. von Elizabeth P. Peabody, Boston / New York, 1849, S. 32.
- <sup>6</sup> Ralph Waldo Emerson, *The uses of Great Men*, in: *Representative Men. Seven Lectures* (The complete works of Ralph Waldo Emerson, Bd. 4), hg. von Edward Waldo Emerson, Boston/New York 1904, S. 6.
- <sup>7</sup> Ebda., S. 32.
- <sup>8</sup> Auch diese Kombination konnte Ives bei Dwight bereits finden, wenn dieser schreibt, dass Beethoven und Emerson „came in, it may be said, together.“ (Dwight, „The History of Music in Boston“, in: *The Memorial History of Boston*, hg. von Justin Winsor, Boston 1881, S. 427).
- <sup>9</sup> Charles Ives, *Essays before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, New York 1961, S. 30.
- <sup>10</sup> Paraphrase des letzten Absatzes von „Emerson“, in: ebda., S. 36.
- <sup>11</sup> John Cage, *Defense of Satie*, in: *John Cage*, hg. von Richard Kostelanetz, New York 1970, S. 81.
- <sup>12</sup> Ebda.
- <sup>13</sup> Morton Feldman, *Between Categories* (1969), in: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings*, hg. von B. H. Friedman, Cambridge 2000, S. 85.
- <sup>14</sup> Ebda., S. 85.
- <sup>15</sup> Ebda., S. 87.
- <sup>16</sup> So der Titel eines Essays von 1964, ebda., S. 15–18.
- <sup>17</sup> John Adams, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, New York 2008, S. 117.

## Kapitel 12



### Ode für Elise im Mondschein. Pop meets Beethoven

*Michael Custodis*

Auch wenn die Musikwissenschaft sich mitunter schwertut, Ludwig van Beethoven mit Pop-Vokabular und markigen Schlagzeilen zu beschreiben, genügt ein Blick in aktuelle Magazine oder die Tagespresse, um etwaige Bedenken zu zerstreuen. Wie selbstverständlich liest man dort von „Ludwig, dem Größten“ als tragischem Genie (Spiegel-Online, 29. November 2019), lernt zum 250. Geburtstag eines „Popstars“, warum „alle Welt ihn bis heute vergöttert“ (Der Spiegel, Ausgabe 49 vom 30. November 2019) und erfährt in der Wochenzeitung die ZEIT alles über „Beethoven, den Rebell“ (Ausgabe vom 2. Januar 2020), jeweils mit poppig aufgemachten Titelbildern, die stark an Andy Warhols berühmte Siebdruckserie erinnern.<sup>1</sup> Bezeichnenderweise steht eine gründliche Beschreibung der Spuren, die Beethoven in den populären Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts bis heute hinterlässt, allerdings noch aus, insbesondere in seiner eigenen Domäne, der Musik. Im kollektiven Gedächtnis sind Chuck Berrys berühmte Parole „Roll over Beethoven“ und Schroeder, der spleenige Pianist der Peanuts, zwar fest verankert. Wie allerdings Beethoven und seine Musik ihren Weg in die populäre Musik fanden, ist – als Paradox zu seiner dortigen enormen Präsenz – bislang relativ unbeachtet geblieben.<sup>2</sup>

Mit einem einzelnen Manuskript ließe sich diese Forschungslücke selbstverständlich kaum ansatzweise schließen, beinhaltet sie doch so umfangreiche wie vernetzte Subsysteme wie Rock, Metal, Pop und Hiphop sowie die angrenzenden Felder der Filmmusik, des Cartoons und der Werbung; der Jazz bildet in Anbetracht seiner noch höheren Komplexität und längeren Entwicklungsgeschichte noch ein ganz eigenes System.<sup>3</sup> Dennoch

lässt sich mit den folgenden Thesen zur Pop- und Rockmusik zumindest skizzieren, wie man Beethovens Spuren systematisch nachzeichnen und klassifizieren könnte:

1. Hinsichtlich ihrer musikalischen Qualitäten und Bandbreiten unterscheiden sich Pop- und Rock-Adaptionen kaum von solchen klassischen Enthusiasten, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert ein heute kaum noch erinnertes Epigonentum betrieben, welches man heute als Starkult beschreiben würde.
2. Aus den dabei absolvierten Wegmarken entwickelten sich im 20. Jahrhundert Referenzketten, die häufig nicht unbedingt direkt auf Beethoven zurückverweisen. Häufig beziehen sie sich auf Mittelsmänner (beispielsweise Chopin, Wagner, Brahms, Liszt und Berlioz), deren Musik wiederum nicht ohne Beethoven denkbar war.
3. Entscheidend bei der Bezugnahme von Popmusiker\*innen auf diese Referenzketten ist der Grad eigenen Beethoven-Wissens: Jene Gruppe, die kaum genauere Kenntnisse zu Beethoven und seiner Musik besitzt, nähert sich musikalisch meist assoziativ und intuitiv an. Die Gruppe vorinformierter Musiker\*innen dagegen folgt gezielten Strategien und wird in den eigenen künstlerischen Intentionen von Beethoven-Vorkenntnissen gelenkt.
4. Dieses Wissensparadigma hat entscheidenden Einfluss auf die Qualität und die Differenziertheit der Resultate: Musiker\*innen mit geringem bis keinem Vorwissen perpetuieren häufig (absichtlich oder unbewusst) zentrale, bereits zur Beethoven-Zeit entstandene musikalische und thematische Stereotype, von denen manche (beispielsweise politische) seither Haltungen akkumulierten, die inzwischen unzeitgemäß oder sogar problematisch wirken. Popmusiker\*innen mit hohem Vorwissen dagegen beginnen ein raffiniertes und häufig ironisches Spiel mit diesen Referenzen und Stereotypen.
5. In den allermeisten Fällen ist kaum zu rekonstruieren, wie genau eine Entscheidung für eine bestimmte musikalische Vorlage zustande kam. Es ist allerdings bezeichnend, dass aus der Vielfalt und Vielzahl von Beethovens Kompositionen

kaum ein Dutzend berücksichtigt wird und daraus auch nur Bruchstücke einzelner Motive verwendet werden. Im Einzelnen sind dies: Die Eröffnung der 5. Sinfonie c-Moll (op. 67), der Finalsatz der 9. Sinfonie d-Moll (op. 125) und insbesondere die *Ode an die Freude*, die unter dem Namen *Für Elise* bekannt gewordene *Bagatelle für Klavier a-Moll* (WoO 59), die Eröffnung der „Mondscheinsonate“ sowie gelegentliche Referenzen zum zweiten, langsamen Satz der 7. Sinfonie A-Dur (op. 92) sowie zu den Klaviersonaten *Pathétique* c-Moll (op. 13) und f-Moll (op. 57, häufig unter dem nicht von Beethoven stammenden Namen *Appassionata*).

6. Für die offene Frage, wie man unbewusst oder zufällig auf Beethovens Musik stoßen kann, finden sich erste Hinweise im schulischen Musikunterricht, bei der Verwendung der *Ode an die Freude* als Europa-Hymne und im Bereich von Filmmusik und Werbung. Dass auch Werke der Popkultur selbst zu maßgeblichen Referenzpunkten werden können, belegt die Bekanntheit von Walt Disneys abendfüllendem Zeichentrickfilm *Fantasia* (1940), der eine lange Passage des ersten Satzes der 6. Sinfonie F-Dur (*Pastorale*, op. 68) enthält, sowie der von Anthony Burgess begonnene und von Stanley Kubrick erweiterte Beethoven-Subkosmos *A Clockwork Orange* (1962/1972).

Die folgenden Kurzdarstellungen beschreiben drei verschiedene Arten musikalischer Annäherungen: Beethoven-Fankultur bei Chuck Berry und den Peanuts, entkontextualisierte Zitate bei Caterina Valente und Wolf Hoffmann sowie auskomponierte Miniaturen am Beispiel von Ekseptions *The Fifth*.

### Chucks Rivale und Schroeders Held

Vielen datieren den Urknall von Beethoven im Pop auf den Frühsommer 1956, als Chuck Berry der Rock'n'Roll-Revolution eine unvergessliche Hymne schenkte: *Roll over Beethoven*. Mit Berrys eingängigem Songwriting und Gitarrenspiel und

nicht zuletzt dank prominenter Coverversionen, allen voran der Beatles, hat der Song heute seinen Platz im Musikolymp des Rock'n'Roll gefunden, gelistet vom Rolling Stone-Magazine im Jahr 2004 auf Platz 97 der 500 „greatest songs of all times“ und im Vorjahr von der US-amerikanischen Library of Congress mit 49 anderen Songs geadelt zum „national recording heritage“. Als jugendliche Kritik der Erwachsenenkultur und zugleich als Vorbote der schwarzen Bürgerrechtsbewegung steht der Name Beethovens hier für alle Werte, Normen und Ziele, die einem jungen Musiker wie Berry weder erstrebens- noch erhaltenswert schienen. Inspiriert von seiner älteren, klavierspielenden Schwester setzen Berrys Lyrics wie ein innerer Monolog ganz auf die Schlagkraft der jungen Massenmedien Jukebox und Radio, auf dass der DJ des lokalen Senders diese Single hoffentlich bald spiele: „Well I'm-a write a little letter, I'm gonna mail it to my local D.J. [...] Roll over Beethoven and tell Tchaikovsky the news.“ – Denn dieser Klassiker und sein romantischer Nachfolger träfen längst nicht mehr den Nerv der Zeit, in der ein neuer Virus um sich greift und die Musik vom Kopf auf die Füße stellt: „I got the rockin' pneumonia, I need a shot of rhythm and blues. I caught the rollin' arthritis.“

Sucht man im populären Paralleluniversum US-amerikanischer Cartoons nach einem ähnlichen Topos – ein Junge und ein Mädchen im Streit über Beethoven –, wird man bei Charles M. Schulz fündig, der seine ersten Peanuts-Geschichten bereits sechs Jahre früher in Tageszeitungen zu veröffentlichen begann. Mit der Figur des introvertierten Schroeder, der im Jahr 1951 zum ersten Mal auftrat und am liebsten auf seinem Toy Piano mit aufgemalten Tasten übt, wenn er nicht in der Baseballmannschaft von Charlie Brown spielt, schuf Schulz den Prototypen eines Nerds, der seine Leidenschaft für Beethoven den Avancen der burschikosen Schwester von Linus und Rerun, Lucy van Pelt, vorzieht. Auch wenn nur zu vermuten ist, dass Chuck Berry die Peanuts kannte, und somit offen bleibt, ob diese fiktive Konstellation in die Schilderung seiner eigenen geschwisterlichen Situation einfluss, entspricht Schroeders Beethoven-Verehrung aber ziemlich gut Chuck Berrys Andeutung von Beethoven im weißen Bildungsbürgertum. Im Jahr 1964



nahm Billy Wilder in seiner Komödie *Kiss Me, Stupid* einige dieser Bilder nochmals auf: 1) Gute Musik ist notierte und damit klassische, 2) trotz des verlorenen Zweiten Weltkriegs galten deutsches Kulturgut und seine Repräsentanten nicht per se als politisch kontaminiert, allen voran Wilhelm Furtwängler.<sup>4</sup> Auch wenn Charles M. Schulz persönlich die Musik von Johannes Brahms bevorzugte, machte er Schroeder zum Beethoven-Jünger, da hier die globale Verehrung maximal-ironische wie liebevolle Stichworte bot. Schroeders musikalische Leidenschaft wirkt bis heute sympathisch, da dieser knubbelige Beethoven-Fan nicht als deutschümelnder Reaktionär geschildert wurde, sondern als ein angehender Klaviervirtuose, dessen Liebe gleichermaßen die Beethoven-Fans Mendelssohn, Brahms, Chopin, Bartok und Rachmaninow einschließt. Darüber hinaus vergaß der Klassikkenner Schulz die gleichgesinnten Musikconnaissure innerhalb seines Publikums nicht und legte gelegentlich Schroeder hintergründige Pointen in den Mund, wenn dieser beispielsweise den 10. Satz aus Sinding's op. 32 Nr. 3 pries. Hinter dieser unscheinbaren Opuszahl verbirgt sich Christian Sinding's *Frühlingsrauschen* (1896) und lässt schmunzeln, wenn der Peanuts-Erfinder seinen kleinen Beethoven-Helden ein seinerzeit zwar äußerst populäres, aber ein- statt zehnsätziges Klavierstück zitieren lässt.

### Entkontextualisierte *Elisen*

Im Überblick der zahlreichen Referenzen auf Beethovens Klavierbagatelle *Für Elise* stößt man in den Weiten des Pop selten auf neue Sichtweisen, häufiger auf oberflächliche musikalische Adaptionen des Hauptthemas oder schnelle Textpointen zum Topos „Beethoven und die Frauen“. Die zahlenmäßig geringeren, aber dafür umso originelleren Alternativen resultieren häufig aus der Neigung des Pop zu Ironie, Überzeichnung und affirmativem Kitsch. Ein charmantes Beispiel ist der Titel *Rote Rosen werden blüh'n*, mit dem Caterina Valente und ihr Bruder Silvio Francesco im Jahr 1959 Beethoven in den damals belieb-

ten Sound lateinamerikanischer Tänze entführten und die Ursprungsmelodie von jeglichem vordergründigen Beethoven-Klischee entkernten. Auch wenn die im Jahr 1931 geborene Caterina Valente in Deutschland überwiegend als Schlagersängerin in Erinnerung ist, hätte die Tochter eines Akkordeonspielers und einer der berühmtesten weiblichen Musikclowns ihrer Generation bereits von einer bewegten Kindheit und Jugend als Kriegsflüchtling in Ostpreußen, Russland und Paris berichten können. Bis zur Mitte der 1950er Jahre hatte sie sich eine internationale Schauspiel- und Musikkarriere aufgebaut, einschließlich regelmäßiger Auftritte bei renommierten Jazzfestivals und Studioaufnahmen mit Chet Baker. An der musikalischen Oberfläche terzenreicher paralleler Gesangsstimmen und munterer Textklischees bediente *Rote Rosen werden blüh'n* die damalige Sehnsucht im Nachkriegsdeutschland nach fernen Ländern und exotischen, zugleich aber angemessen züchtigen Erlebnissen. Dabei sorgte das elegante Arrangement von Perry Botkin und die Begleitung des von Werner Müller dirigierten RIAS-Tanzorchesters für die nötige musikalische Professionalität, um die Distanz dieser Beethoven-Adaption zu durchschnittlichen Melodiezitataten bis heute zu verdeutlichen.

Eine deutlich andere und nicht minder eigenwillige *Elise* findet sich auf dem sechsten Album *Metal Heart* (1985) der Solinger Metalband Accept. Zum damaligen Zeitpunkt konnte Leadgitarrist Wolf Hoffmann kaum ahnen, dass sein Solo im gleichnamigen Titeltrack nicht nur den Fans der Band bis heute einen Lieblingsmoment bei Live-Konzerten beschert, sondern auch Beethoven im Metal platzierte. Während im Haushalt seiner Eltern immer klassische Musik zu hören war, hatte ihn früh der Sound des Hard Rock begeistert: „Haare lang wachsen lassen, laute Musik machen, Spaß haben, laute Gitarren – Klassik war ganz weit weg.“<sup>5</sup> Eine Melodie allerdings hatte ihn immer schon begleitet – Beethovens *Für Elise*. Bereits zu Schulzeiten spielte er diesen Ohrwurm auf seiner ersten akustischen Gitarre, der ihn seither nie mehr losließ. Als Accept viele Jahre später mit Produzent Dieter Dierks an ihrem Album *Metal Heart* arbeiteten, war der Moment plötzlich gekommen, dieses „geniale Melodiechen, das jeder kennt“ in einem Gitarrensolo zu verewigen:

Dabei spielt er die bekannte Tonfolge zunächst zusammen mit der Band, bevor er den markanten Halbtonwechsel des Beginns von E zu Dis für eine Generalpause nutzt. Bei Live-Auftritten ist aus diesem Moment ein Publikumsritual entstanden, wenn die Zuschauer nun alleine Beethovens Melodie weitersingen, immer wieder angeheizt von Wolf Hoffmann, bis er mit der ganzen Band das Solo beendet und in den ursprünglichen Refrain von *Metal Heart* zurückkehrt.

Während in der Generation von Hoffmanns Hardrock-Idolen der Brückenschlag zu klassischen Melodien etabliert und bei Publikum wie Musikindustrie legitim war, so dass von Gentle Giant, Jethro Tull, Keith Emerson, The Electric Light Orchestra, Michael Kamens New York Rock and Roll Ensemble sowie den Deep Purple-Mitgliedern Jon Lord und Richie Blackmore zahlreiche und höchst unterschiedliche Klassikadaptionen vorliegen, erforderte dies in der nachfolgenden Metalszene der 1980er Jahre durchaus Mut und Risikobereitschaft. Denn Heavy Metal war lange Zeit als Gegenentwurf zur Erwachsenenwelt inszeniert worden – wie Chuck Berrys Rock'n'Roll zwei Generationen zuvor –, so dass ein Bekenntnis zu klassischem Bildungsgut wie ein fauler Kompromiss hätte wirken können. In der Praxis aber funktioniert die Einbindung klassischer Elemente in einen harten Gitarrensound, nicht zuletzt dank Querdenkern wie Metallicas Bassist Cliff Burton, der wie selbstverständlich Bach und Misfits als musikalische Einflüsse anführte,<sup>6</sup> und Gitarrenvirtuosen wie Eddie Van Halen und Yngwie Malmsteen, bei denen die Liebe zu Bach und Vivaldi nicht zu überhören ist.

Noch zwei weitere Male modifizierte Hoffmann *Für Elise*, zunächst auf *Classical* (1997) als Blues. Sein Lebenstraum, gemeinsam mit einem Orchester zu spielen, sollte neunzehn Jahre später in Erfüllung gehen und für *Headbangers Symphony* (2016) nutzte er erneut die Gelegenheit, *Für Elise* zu bearbeiten. Wenn seine Fans dank *Metal Heart* daran gewöhnt waren, die Melodie von seiner Gitarre zu hören, überließ er sie diesmal dem Orchester, um die Klangvielfalt des auf volle Streicher und einige Blechbläser beschränkten sinfonischen Apparates mit der Dynamik einer Metalband zu kontrastieren. Nachdem er sich

zwanzig Jahre zuvor „durch Beethoven getraut hatte, in die Klassikwelt einzusteigen“, dokumentierte er mit seinen beiden Soloalben eine bei Rockmusikern wie ihrem Publikum sehr beliebte Herangehensweise, klassische Melodien wie traditionelle Riffs zu behandeln und daraus eingängige Metal-Songs zu machen.

### Auskomponierte Miniaturen: Ekseption *The Fifth*

Bei Klassik-affinen Konzepten, die die engen Grenzen konventioneller Pop- und Rockmusik risikobereiter ausloten, stößt man auf einfallsreiche alternative Formgebungen und Klangästhetiken. Bezeichnenderweise führen die nachweisbaren Klassikreferenzen hier nicht immer direkt bis zu Beethoven: Entweder geht der Blick kompositionsgeschichtlich noch weiter zurück, um Inspirationen in der Motorik der Barockmusik beispielsweise von Scarlatti und Vivaldi sowie in der polyphonen Stimmführung insbesondere bei Bach zu finden. Oder die Inspirationsuche setzt bei solchen Komponisten ein, die seit der Romantik die Summe aus Beethovens Sonaten und Sinfonien zogen, wie Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Peter Tschaikowsky, Gustav Holst, Gustav Mahler, Claude Debussy, Richard Strauss und Sergej Rachmaninow. Wie ein weißer Elefant im Raum wäre keine dieser Stationen ohne Beethoven denkbar: Weder wäre Beethoven selbst ohne Händel, Bach, Mozart und Haydn zu erklären, noch ließen sich die sinfonischen, pianistischen und formtheoretischen Konsequenzen der nachfolgenden Generationen ohne seine Musik verstehen. Daher ist Beethoven ein seltenes, vielleicht sogar singuläres Beispiel, bei der die generelle Wirkung immens ist, während sich die direkte Beziehungnahme auf wenige Werke beschränkt.

Diese musikalische Geschmacksvielfalt differenzierte sich zur Mitte der 1960er Jahre im Symphonic Rock und Progressive Rock zu eigenen Genres aus. Nachdem Prokol Harum mit ihrem Bach-inspirierten Hit *Whiter Shade of Pale* (1967) und Keith Emersons Rockband The Nice mit Klassikinterpretatio-

nen große Erfolge feierten,<sup>7</sup> fügte die niederländische Band Ekseption eine Beethoven-Variante hinzu. Initiator war der am Haarlem Konservatorium und dem Königlichen Konservatorium in Den Haag ausgebildete Pianist und Organist Rick van der Linden (1946–2006), der 1967 vom Bandgründer und Trompeter Rein van den Broek hinzugeholt worden war. Mit den typischen Instrumenten einer Rockband (Gitarre, Bass, Keyboards und Schlagzeug) sowie einer Bläser-Besetzung spielte man zunächst eine zeittypische Mischung aus Jazz, Rock, Rhythm & Blues und Pop. Als man ein Jahr später beim Holländischen Label Philips einen Plattenvertrag gewann und eine Single einspielen durfte, setzte sich van der Lindens Idee durch, alles auf eine Karte zu setzen und ein Rock-Arrangement von Beethovens Fünfter Sinfonie c-Moll (op. 67) einzuspielen.

Wie zu erwarten, beginnt *The Fifth* mit dem berühmten Eröffnungsmotiv als Sample der originalen Unisono-Streicher. Anschließend übernimmt Rick van der Lindens Hammondorgel, unterstützt von Akzenten des Schlagzeugs und der stimmführenden Trompete. Mit wenigen Akkordübergängen öffnet sich im nächsten die strenge Logik der c-Moll-Sinfonie für einige Augenblicke dem nächsten Hit Ludwig van Beethovens, der *Mondscheinsonate*. Nun sind Ekseption als Jazzrockband ganz bei sich angekommen und zerlegen diese Bausteine: Eingeleitet von einer kurzen Passage des Klaviers im 5/4-Takt, formen sie das Dreiklang-Thema des vierten Satzes der Fünften Sinfonie rhythmisch um und zwingen es nicht, wie übliche Pop-Formate, auf einen 4/4-Takt, sondern lassen es triolisch im 6/4-Takt swingen, während die Hammondorgel wieder hinzukommt. Nach zweieinhalb Minuten ist dieses kleine Universum einmal durchschritten und *The Fifth* kehrt mit dem ursprünglichen Streichersample an seinen Anfang zurück. Noch einmal baut das Stück mit Bläsern und Hammondorgel das zentrale Motiv der Fünften auf und überlässt es – fast wie eine kleine Respektsbezeugung vor dem großen Vorbild – dem Orchester, mit dem Ende des ersten Sinfoniesatzes auch *The Fifth* zu beschließen.

\*

Innerhalb der nahezu unerforschten populären Beethoven-Rezeption des 20. und 21. Jahrhunderts sind zwei erstaunliche Beobachtungen zu machen: Erstens bestätigen sich die allermeisten sozialen, kulturellen und politischen Denkmuster seiner Zeit, die in populären Formaten mit Beethovens Musik assoziiert werden – Vorstellungen von Genie, Gewalt und Überwältigung, von Nationalitäten und Kunstreligion, von Unterhaltungsbedürfnis und Expertenkult. Zweitens ist die Liebe zu Beethovens Musik in Pop, Rock, Metal und Hip-Hop viel stärker und der Grad der Abgrenzung von Beethoven als Kulturikone viel geringer als vielleicht zu vermuten ist. Entgegen aller Distanzen, die zwischen klassischen und populären Musikformen seit zwei Jahrhunderten gewachsen sind, stiftet die Liebe zu Beethovens Musik somit eine außergewöhnliche Verbindung zwischen zwei ansonsten kaum noch verbundenen Welten.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> <https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/beethoven-series-1987>. (letzter Zugriff am 3.05.2020).  
<https://guyhepner.com/artist/andy-warhol-art-prints-paintings/beethoven-by-andy-warhol/> (letzter Zugriff am 3.05.2020).

<sup>2</sup> Auch der von Peter Wicke verfasste Artikel zu „Popmusik“ im *Beethoven-Lexikon* beschränkt sich auf eine knappe, stellenweise ungenaue Übersicht, siehe *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 586–588.

<sup>3</sup> Die für das Gronauer rock'n'pop-Museum für Frühsommer 2020 terminierte Ausstellung *Ludwig lebt! Beethovens Spuren in den populären Künsten* wird den Versuch unternehmen, mit Abschnitten u. a. zu Popliteratur, Jazz, Bildender Kunst, Rock und Pop sowie Film und Werbung zumindest in Umrissen diese Forschungslücke zu schließen.

<sup>4</sup> Albrecht Riethmüller, *Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist*, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, hg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Bonn 2003, S. 97–117.

<sup>5</sup> Wolf Hoffmann im Interview mit dem Autor in Hamburg am 23. August 2019.

<sup>6</sup> Siehe Kapitel Metallica, in: Michael Custodis, *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, Bielefeld 2008.

<sup>7</sup> Siehe u. a. Manfred Schuler, *Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit. Ein analytischer Versuch*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), S. 135–150; Edward Macan, *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*, New York und Ixford 1997; Horst Herold, *Symphonic Jazz – Blues – Rock. Zum Problem der Synthese von Kunst und Unterhaltungsmusik in symphonischen Werken des 20. Jahrhunderts*, Münster et al. 1999; Bernward Halbscheffel, *Rock barock. Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*, Berlin 2001; das Themenheft „Crossover“ der Zeitschrift *Positionen* 71 (2007), Mai; das Kapitel „Orchester“ in: Bernward Halbscheffel, *Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik*, Leipzig 2012, den Sammelband *Reflexionen zum Progressive Rock*, hg. von Martin Lücke und Klaus Näumann, München 2016, Michael Custodis, *Living history: The Guitar Virtuoso and Composer Steve Vai*, in: *Heavy Metal, Gender and Sexuality*, hg. von Florian Heesch und Niall Scott, London und New York 2016, S. 55–70 sowie das Themenheft *Popularisierung „klassischer“ Musik* der Zeitschrift *Musiktheorie* 33 (2018), Heft 4.

Beethoven –  
seine Vokalkompositionen  
aus Sicht der Gesangswissenschaft  
und der Sängermedizin





## Kapitel 13



# Vokale Kammermusik und Hör- und Sprachkompetenz Ludwig van Beethovens – musikwissenschaftliche und musikermedizinische Aspekte

*Thomas Seedorf / Dirk Mürbe*

### Beethovens vokale Kammermusik

Die Wirkungsmacht der Klaviersonaten, Streichquartette oder vor allem der Sinfonien Beethovens ist bis heute überwältigend. Darüber droht manchmal in den Hintergrund zu treten, dass der Komponist sich zeitlebens immer wieder auch intensiv mit Musik für die menschliche Stimme befasst hat. Die monumentale *Missa solemnis* war für ihn sogar der Höhepunkt seines Schaffens, Inbegriff dessen, was er als Künstler ausdrücken und mitteilen wollte.

Gegenstück zu großbesetzten Vokalwerken mit Orchester wie den beiden Messen, dem Oratorium *Christus am Ölberge* oder der Goethe-Vertonung *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* ist eine umfangreiche Gruppe von Werken für eine Singstimme oder mehrere Singstimmen mit oder ohne Klavier oder mit kleinem Ensemble. Diese Werkgruppe umfasst Vokalkompositionen von höchst unterschiedlicher Art: vertonte Lyrik für eine Singstimme und Klavier, die Beethoven mal als „Lied“, mal als „Gesang“ bezeichnete, manchmal aber auch nur unter der neutralen Bezeichnung „Mit Begleitung des Pianoforte“ veröffentlichte, ferner Duette und andere Ensembles, außerdem eine Vielzahl höchst kunstvoller Volkslied-Bearbeitungen für Singstimme und Klaviertrio und nicht zuletzt eine Fülle von Kanons, die Beethoven zu unterschiedlichsten Gelegenheiten schrieb. Sucht man nach einem Oberbegriff, der der Heterogenität dieser Werkgruppe gerecht wird, bietet sich die Formel

„vokale Kammermusik“ an.<sup>1</sup> Sie verweist, analog zur instrumentalen Kammermusik, auf einen Besetzungstypus, d.h. auf Werke mit nur wenigen Mitwirkenden, zugleich bezeichnet sie auch den institutionellen Ort dieser Kompositionen, von denen die meisten ursprünglich für das Musizieren in der Intimität eines häuslichen Rahmens bestimmt waren.

### Das Komponieren von Liedern als Lebensprojekt

Sein erstes Lied komponierte Beethoven mit zwölf Jahren, seinen letzten Kanon notierte er wenige Monate vor seinem Tod. Das Schreiben von Vokalmusik beschäftigte ihn also sein ganzes schöpferisches Leben lang. Seinen Durchbruch als Musiker erlebte Beethoven in Wien aber als Pianist, der insbesondere die Kunst der Improvisation wie kaum ein anderer beherrschte. Als Komponist trat Beethoven zunächst vor allem mit Instrumentalkompositionen hervor: Sonaten für Klavier, Violine und Violoncello, Klavier- und Streichtrios, Streichquartette oder Kompositionen für größere Ensembles wie das Septett für Streicher und Bläser. Nach 1800 begann Beethoven, sich geradezu systematisch allen zu seiner Zeit üblichen Gattungen der Musik zuzuwenden, auch jenen mit Gesang: Oratorium (*Christus am Ölberge*), Oper (*Leonore* bzw. *Fidelio*), geistliche Musik (Messe in C-Dur) und vokale Kammermusik. Mit den ersten Liedveröffentlichungen, die unter einer Opuszahl erschienen, verfolgte Beethoven mehrere Ziele: Zum einen wollte er seine Vielseitigkeit als Komponist demonstrieren, zum anderen war es ihm wichtig zu zeigen, dass er auch in der Lage war, eingängige, leicht verständliche Musik zu schreiben, und schließlich ging es ihm durchaus auch darum, seine Musik möglichst weit zu verbreiten und Geld mit den Kindern seiner Muse zu verdienen.

Die grundlegenden Erfahrungen, die Beethoven beim Komponieren von Vokalmusik sammelte, schlugen sich auch in anderen Gattungsbereichen nieder. „Cantabile“ (sangbar) ist eine von ihm besonders häufig verwendete Vortragsbezeichnung, und in der Tat ist in vielen seiner Instrumentalsätze das Vorbild

des Gesangs erkennbar. Seinen Klavierschülern riet Beethoven, den Noten fiktive Texte zu unterlegen und in ihrem Spiel das Klavier gleichsam zum Sprechen und zum Singen zu bringen. In einigen experimentellen Werken verwischte Beethoven die Grenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. In der sogenannten Chorfantasie op. 80 kombiniert er Klavierkonzert und Kantate, in der 9. Symphonie weitet er das Finale zu einer Art Oratorium. In beiden Fällen spielen Lieder eine zentrale Rolle. Für den Vokalteil der Chorfantasie greift Beethoven auf sein Lied *Gegenliebe* zurück, für das Finale der Neunten erfindet er mit der Melodie zu Schillers *Ode an die Freude* ein Lied von frappierender Einfachheit und Eingängigkeit, das zum Ausgangspunkt einer höchst kunstvollen Variationenfolge wird.

### Zeitverlauf von Liedschaffen und Schwerhörigkeit

Die Komposition von Vokalmusik in allen schöpferischen Lebensphasen von Beethoven kann auch aus dem Blickwinkel des Zeitverlaufes seiner Schwerhörigkeit betrachtet werden, da das Komponieren von Liedern oft mit besonderen Kompetenzen im Hör- und Sprachbereich verbunden wird. In einem auf den 29. Juni 1801 datierbaren Brief an seinen Schulfreund Franz Gerhard Wegeler berichtet Beethoven über die Symptome und die empfundene Dauer der Hörbeeinträchtigung:

„nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen nemlich: mein Gehör ist seit 3 Jahren immer schwächer geworden [...]. [...] meine ohren, die sausen und Brausen tag und Nacht fort; ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit 2 Jahren fast meide ich alle gesellschaften, weils mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen, in bin Taub [...]. [...] die hohen Töne von Instrumenten singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin höre ich nicht [...]. [...] manchmal auch hör ich den Redenden der leise spricht kaum, ja die Töne wohl, aber die worte nicht, und doch sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich [...].“<sup>2</sup>

Auch wenn die Ursache der Hörstörung Beethovens heute nicht mehr zweifelsfrei zu belegen ist, sprechen der zeitliche Verlauf und die im Brief genannten Symptome (Schwerhörigkeit, Ohrgeräusche, besondere Einschränkungen im Bereich hoher Töne, gestörtes Sprachverständnis und Geräuschempfindlichkeit) für eine progrediente Innenohrschwerhörigkeit (vgl. Kap. 9). Auch in dem 1802 verfassten Heiligenstädter Testament wird auf den zeitlichen Verlauf Bezug genommen und die durch die Hörstörung bedingte soziale Beeinträchtigung und Isolation hervorgehoben (vgl. Kap. 4):

„O ihr Menschen die ihr mich für Feindseelig störisch oder Misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheint, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen [...]“<sup>3</sup>

Geht man davon aus, dass diesem geschilderten Zeitverlauf noch eine initiale Phase mit geringen Einschränkungen des Hörvermögens vorangegangen ist, die den Komponisten wenig beeinträchtigt hat, ist anzunehmen, dass Beethoven ab Beginn seines dritten Lebensjahrzehnts mit der progredienten Hörstörung konfrontiert war. An keiner Stelle finden sich jedoch Hinweise auf eine Schwerhörigkeit in der Kindheit des Musikers.

Auch die weitere Zunahme der in diesen beiden Dokumenten beschriebenen gravierenden Schwerhörigkeit bis zur vollständigen Ertaubung lässt sich anhand späterer Quellen nachvollziehen, beispielsweise durch einen seiner für das Jahr 1814 datierten letzten öffentlichen Auftritte als Pianist. Ab 1818 führte Beethoven Gespräche ausschließlich schriftlich, wovon zahlreiche von ihm geführte Konversationshefte Zeugnis ablegen. Die letzten Lebensjahre verbrachte Beethoven mit hoher Wahrscheinlichkeit in vollständiger Taubheit. So beschreibt ein Bericht vom 7. Mai 1824, dass Beethoven, als Dirigent dem Publikum abgewandt, den frenetischen Beifall nach dem Kyrie seiner Großen Messe nicht wahrnahm und man ihn sanft an den Schultern fasste und drehte, damit er die Ovationen in Empfang nehmen konnte.<sup>4</sup>

Bringt man den geschilderten Verlauf der Schwerhörigkeit Beethovens mit den Entstehungszeiten verschiedener Werke vokaler Kammermusik zusammen, ergeben sich keine Hinweise, dass die Hörstörung zu einer Abkehr vom Liedschaffen geführt hätte. Im Gegenteil, Werke sehr intensiver musikalisch-poetischer Qualität, z. B. die in den Jahren 1809/1810 vertonten *Drei Gesänge von Goethe* op. 83, der aus dem Jahr 1816 stammende Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 oder auch das 1798 entworfene, aber erst 1822 vollendete Lied *Der Kuß* op. 128 belegen die kompositorische Meisterschaft für die menschliche Stimme (und das Klavier!) auch in der Schaffensphase ohne Hörkontrolle.

### Frühkindliche Prägung der Hör- und Sprachkompetenz

Die frühkindlichen Prägungen der kommunikativen Kompetenzen Ludwig van Beethovens waren hingegen noch nicht durch Beeinträchtigungen des Hörsinnes beschnitten. Für ein weiterführendes Verstehen des genialen kompositorischen Schaffens auch im Bereich der vokalen Kammermusik lohnt es sich, musikwissenschaftlich-historische Erkenntnisse mit heutiger neurowissenschaftlicher Betrachtungsweise in Verbindung zu bringen. Letztere belegt, dass musikalische Förderung ohne Zweifel als frühzeitiger Einflussfaktor auf sprachliche Kompetenzen einzuschätzen ist. Sprache und Musik stellen ganz grundlegende soziokognitive Domänen des Menschen dar und zeigen in ihrer Verarbeitung die Aktivierung ähnlicher neuronaler Netzwerke trotz unterschiedlicher Hemisphärendominanz.<sup>5</sup> In besonderem Maße sind Sprache und Musik durch die melodische Information miteinander verbunden. So wird beispielsweise die Entwicklung von Wortschatz und Grammatik im Spracherwerb wesentlich durch den sprachmelodischen Input, die Prosodie, geprägt.

Für Ludwig van Beethovens Kindheit ist eine umfassende und frühzeitige musikalische Förderung belegt. Die Rahmenbedingungen wurden dabei maßgeblich durch Beethovens Vater und Großvater geschaffen, die beruflich als Sänger und Musik-

lehrer bzw. Kapellmeister tätig waren. Diese Förderung und die Begabung des Jungen unterstützten den Aufbau einer hochentwickelten kortikalen Repräsentanz von Musik als Grundlage für das spätere singuläre musikalische Schaffen. Die kortikale Repräsentanz von Musik als nahezu unerschöpfliche und frühzeitig angelegte „Musikbibliothek“ in Beethovens Kopf diente zunächst als wesentliche Voraussetzung für eine erfolgreiche Karriere als Musiker und später, auch im Stadium fortgeschrittener Schwerhörigkeit, als Grundlage für die kompositorischen Fähigkeiten. Für Kompositionen im Bereich der Vokalmusik erscheint dabei insbesondere eine hohe Sprachkompetenz erforderlich, und Beethovens frühzeitige musikalische Förderung hat ihn auch auf diese Aufgaben in besonderer Weise vorbereitet. Neurowissenschaftliche Untersuchungen belegen heute ohne Zweifel, dass sich musikalische Förderung auch vorteilhaft auf die Sprachentwicklung auswirkt.<sup>6</sup>

Im Elternhaus Beethovens wurde vor allem Musik gemacht, das Lesen von Büchern spielte zunächst offenbar keine Rolle. Erst durch seinen Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe erhielt der junge Beethoven Zugang zur schönen Literatur und lernte die Lyrik des Göttinger Hainbundes und Klopstocks kennen, auch mit Werken Goethes und Schillers wurde er bereits in Bonn vertraut.

Das Interesse an der Literatur seiner Zeit behielt Beethoven zeitlebens bei. Er verfügte über eine eigene Bibliothek, ihm standen aber auch die Hausbibliotheken befreundeter Aristokraten zur Verfügung. Er nutzte öffentliche Leihbibliotheken und studierte Tageszeitungen, Musikzeitschriften und die zu seiner Zeit überaus beliebten Almanache. Kurz: Beethoven war ein leidenschaftlicher Leser. Je weiter seine Schwerhörigkeit fortschritt, desto wichtiger wurde das Lesen für ihn. Literatur erhielt für ihn eine geradezu „existenzielle und auch therapeutische Bedeutung“.<sup>7</sup>

Das Spektrum der Dichter, die Beethovens Beiträge zur vokalen Kammermusik anregten, ist groß. Viele Namen sind heute allenfalls Literaturkennern ein Begriff. Dichter wie Samuel Friedrich Sauter, Christian Ludwig Reissig oder Christoph Friedrich Tiedge waren im frühen 19. Jahrhundert in literari-

schen Kreisen bekannt, wurden dann aber umso gründlicher vergessen. Autoren des 18. Jahrhunderts wie Ludwig Hölty oder Johann Wilhelm Ludwig Gleim blieben hingegen zumindest mit einigen ihrer Dichtungen in Erinnerung, woran Komponisten wie Beethoven oder Franz Schubert einen wichtigen Anteil haben.

Es zeugt von Beethovens Gespür für die literarischen Strömungen seiner Zeit, dass er sich mit keinem anderen Dichter so intensiv auseinandergesetzt hat wie mit Johann Wolfgang von Goethe. Neben der Schauspielmusik zu dessen Drama *Egmont* vertonte Beethoven mehrere Gedichte Goethes, darunter so bekannte wie „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?“ oder das „Flohlied“ aus *Faust. Neue Liebe, neues Leben* liegt in zwei unterschiedlichen Fassungen vor, „Nur wer die Sehnsucht kennt“ hat Beethoven gleich viermal auf unterschiedliche Weise in Musik gesetzt. Hinzu kommen Anläufe zu weiteren Vertonungen, etwa zum *Erlkönig* oder zum *Heidenröslein*, die aber über das Entwurfsstadium nicht hinausgelangt sind.

Ein großer Teil der von Beethoven komponierten Gedichte handelt von der Liebe in der Fülle ihrer Facetten. Der „Liederkreis“ *An die ferne Geliebte* trägt den Gegenstand eines innigen Sehns im Titel, *Als die Geliebte sich trennen wollte* singt geradezu gegen den Verlust einer Geliebten an, *Wonne der Wehmut* beschwört „Tränen unglücklicher Liebe“ ja nicht zu trocknen, um die Erinnerung an die Geliebte wachzuhalten. Auch Naturlyrik findet sich in Beethovens Liedern, etwa im *Mai-gesang* oder in *Der Wachtelschlag*, in dem ein Naturlaut, der im Titel genannte Ruf der Wachtel, dem lyrischen Ich Botschaften wie „Fürchte Gott!“ oder „Bitte Gott!“ zuzurufen scheint. Der religiöse Ton, der sich hier andeutet, ist in anderen Liedern noch viel stärker zu vernehmen, am deutlichsten in den sechs Liedern auf Gedichte von Christian Fürchtegott Gellert op. 48, aber auch im *Abendlied unterm gestirnten Himmel*, dessen Titel nicht zufällig auf die von Beethoven sehr geschätzte Philosophie Immanuel Kants verweist. Philosophisch getönt ist auch Tiedges Gedicht *An die Hoffnung*.

Typisch für Beethoven ist aber, dass er auch zeit- und anlassgebundene Lieder komponiert hat. Der *Abschiedsgesang an*



*Wiens Bürger* und das *Kriegslied der Österreicher* entstanden 1796, als Österreich in den Krieg gegen die französischen Revolutionsstruppen zog. Der italienische Gesang *In questa tomba oscura* hingegen ist ein Gelegenheitswerk, das Beethoven für eine Sammelpublikation komponierte, so wie er es häufig mit kleineren Werken verschiedenster Genres tat.

### Beethovens komponierender Umgang mit Lyrik

Mit dem Ausdruck „Lied“ war zur Zeit Beethovens sowohl eine spezifische Form von lyrischer Dichtung wie eine musikalische Gattung gemeint. Die Verbindung beider Erscheinungsweisen hat Goethe in seinem Lied-Gedicht *An Lina* in Verse gefasst:

„Liebchen, kommen diese Lieder  
Jemals wieder dir zur Hand,  
Sitze beim Klaviere nieder,  
Wo der Freund sonst bei dir stand.

Laß die Saiten rasch erklingen,  
Und dann sieh ins Buch hinein;  
Nur nicht lesen! immer singen!  
Und ein jedes Blatt ist dein.

Ach, wie traurig sieht in Lettern,  
Schwarz auf weiß, das Lied mich an,  
Das aus deinem Mund vergöttern,  
Das ein Herz zerreißen kann!“<sup>8</sup>

Typische Lied-Gedichte tragen, so legt Goethe es nah, bereits Musik in sich – die Verse verlangen geradezu danach, verbunden mit Tönen zum Klingen gebracht zu werden. Alle Strophen sind gleich oder doch zumindest sehr ähnlich gebaut und lassen sich zu einer einzigen Melodie singen, wie es vom Modell des Volkslieds bekannt ist.

Beethoven hat viele Lieder in dieser Form komponiert. Manche von ihnen umfassen nur eine Seite Notentext, dafür aber viele Strophen, die stets zur selben Musik zu singen sind, allerdings „gemäß dem verschiedenen Ausdruck in den Versen piano

und forte“, wie es in der Vortragsanweisung zu *Der Mann vom Wort* op. 99 ausdrücklich heißt, einem Lied mit sechs Strophen. Neben dem einfachen Strophenlied hat Beethoven häufig auch eine von diesem abgeleitete Form verwendet, bei dem die Strophen entweder in der Melodie, in der Begleitung oder auf beiden Ebenen variiert werden wie in den meisten Stücken des Liederkreises *An die ferne Geliebte*.

Beethoven wäre aber nicht Beethoven gewesen, wenn er nicht auch im Bereich der vokalen Kammermusik immer wieder nach unkonventionellen Lösungen gesucht hätte. In einigen Stücken nähert er sich beispielsweise der großen Arie, wie sie aus der Oper vertraut ist, etwa in der schon erwähnten Goethe-Vertonung *Neues Leben, neue Liebe* oder in der in zeitgenössischen Quellen als „Kantate“ bezeichneten *Adelaide*. Das Prinzip der Durchkomposition, wie es sein eine ganze Generation jüngerer Zeitgenosse Schubert parallel zu Beethoven vielfach erprobte, hat Beethoven weitgehend vermieden. Doch dort, wo er es verwendete wie im *Wachtelschlag* oder der zweiten Vertonung von Tiedges *An die Hoffnung* op. 94, gelangen ihm Werke von außerordentlicher Qualität.

Der Übergang vom gelesenen zum gesungenen Lied, den Goethes Gedicht *An Lina* beschwört, ist maßgeblich in der Versgestalt der Dichtung begründet. Versmaße geben eine rhythmische Struktur vor, die ein Komponist nicht ohne Weiteres ignorieren kann. Reissigs Gedicht *Der Zufriedene* etwa besteht aus einer regelmäßigen Abfolge von sieben- und sechshebigen jambischen Versen: „Zwar schuf das Glück hienieden / Mich weder reich noch groß“ lauten die Eingangsverse, deren auftaktige Gestalt und Hauptbetonungen („-nie-“, „groß“) Beethoven in seinem Lied op. 75, Nr. 6 genau in Musik übersetzt.

In ganz ähnlicher Weise verfuhr Beethoven mit dem Gedicht *Zärtliche Liebe* des dichtenden Theologen Karl Friedrich Wilhelm Herrosee: „Ich liebe dich, so wie du mich, / Am Abend und am Morgen.“ Beethoven greift den jambischen Grundrhythmus der Dichtung auf und übersetzt Hebungen und Senkungen der Verse in Töne verschiedener Höhe und Länge. So nüchtern, wie diese Beschreibung suggeriert, wirkt diese Musik indessen nicht, im Gegenteil: Die Melodie ist von großer Sanglichkeit und

einem Schwung, der vom ersten Auftakt bis zum Ende des Liedes anhält.

Gegenstück zu diesem heiteren Stück ist das tiefernste Gellert-Lied *Vom Tode*: „Meine Lebenszeit verstreicht, / Stündlich eil’ ich zu dem Grabe“. Das trochäische Versmaß kann auf unterschiedliche Weise in ein musikalisches Metrum übertragen werden: als Zweiertakt, bei dem die Senkungen auf die schwere Zählzeit fallen, oder als Dreiertakt, in dem die erste Note doppelt so lang ist wie die zweite. Beethoven entscheidet sich für die zweite Lösung. In der Klavierbegleitung behält er das Alternieren von Halbe und Viertelnote durchgehend bei – klingendes Sinnbild jener Unerbittlichkeit, mit der der Mensch dem Tod entgegengieht. Auch in der Singstimme herrscht dieser Grundrhythmus vor, nur hier und da weicht Beethoven davon ab, um Versenden zu verdeutlichen oder Worten Gewicht zu verleihen. An die Stelle des melodischen Schwungs, wie er *Ich liebe dich* auszeichnet, herrscht in diesem Lied, das laut Beethoven „Mäßig und eher langsam als geschwind“ vorzutragen ist, deklamatorische Schwere vor.

Beethovens komponierender Umgang mit Lyrik offenbart ein außerordentlich hohes Maß an Sprachsensibilität, die auch von den aufgezeigten frühkindlichen musikalischen Einflüssen geprägt wurde. Heutige elektrophysiologische Messungen belegen für die im Mutterleib beginnenden Prozesse der Hörverarbeitung, dass Säuglinge bereits in den ersten Lebensmonaten anhand der Betonungen die rhythmischen Muster ihrer Muttersprache von rhythmisch abweichenden Sprachstimuli unterscheiden können.<sup>9</sup> Eine hochentwickelte prosodische Sensibilität ist dabei nicht nur Garant für meisterlichen Umgang mit lyrischem Versmaß und musikalischer Gestaltung, sondern auch Wegbereiter für mehrsprachige Liedkompositionen, was auch für Beethovens Lied-Œuvre zutrifft. Die meisten seiner Beiträge zur vokalen Kammermusik schrieb Beethoven auf deutsche Texte. Einige diese Werke wurden aber früh auch in Übersetzungen verbreitet. *Adelaide* etwa war im 19. Jahrhundert in einer italienischen Fassung in ganz Europa bekannt. Nicht zuletzt durch den Kompositionsunterricht bei Antonio Salieri war Beethoven mit den Eigenheiten des Komponierens italienischer Texte ver-

traut. Und da die kulturtragende Gesellschaft in Wien stark italienisch geprägt war, verwundert es nicht, dass Beethoven auch mehrere Beiträge zur vokalen Kammermusik in italienischer Sprache komponierte. In dieser Werkgruppe findet sich mit *La tiranna* auch eine Canzonetta auf einen englischen Text. Die englische Sprache scheint Beethoven aber nicht sicher beherrscht zu haben, denn mit seinem englischen Verleger Thomson korrespondierte er auf Französisch, das damals für die internationale Verständigung jene Bedeutung besaß, die heute dem Englischen zukommt.

### Ein Text – mehrere Möglichkeiten der Vertonung

Die Vertonung eines Gedichts ist stets auch Interpretation des dichterischen Textes. Es liegt in der Hand des Komponisten, welche Wörter er hervorhebt oder inwiefern der Klavierpart den Gehalt des gesungenen Textes nur unterstreicht oder ihm eine weitere Bedeutungsebene hinzufügt. Wie groß das Spektrum musikalischer Deutungen eines Textes ist, zeigt sich besonders klar bei einem Vergleich von mehreren Vertonungen desselben Gedichts. Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt“ etwa hat zahlreiche Komponisten inspiriert. Allein Franz Schubert hat das Gedicht nicht weniger als sechsmal vertont, viermal als Sololied, einmal als Duett, entsprechend der Vorlage in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in dem das Gedicht als Zwiegesang Mignons und des Harfenspielers erscheint, und schließlich als Quintett für Männerstimmen a cappella. Auch Beethoven hat „Nur wer die Sehnsucht kennt“ mehrfach in Musik gesetzt, doch anders als Schubert hat er alle Versionen in einem Druck gemeinsam veröffentlicht und damit demonstriert, dass eine komplexe Dichtung wie die Goethes in einem einzigen Lied gar nicht zu fassen ist. Die Lieder sind über viele Bezüge – wiederkehrende Ton- und Taktarten, hervorstechende Akkorde, melodische Formeln – miteinander verbunden, zusammen wirken sie wie ein komponiertes Prisma, das verschiedene Aspekte der Dichtung hervortreten lässt.

Während die vier Mignon-Lieder zeitlich parallel entstanden, liegen zwischen den beiden Fassungen von *An die Hoffnung* über zehn Jahre. Als Beethoven das Gedicht von Tiedge um die Jahreswende 1804/05 erstmals in Musik setzte, entschied er sich für eine Vertonung als Strophenlied von großer melodischer Schönheit und mit emphatischer Wiederholung der jeweils zweiten Strophenhälfte des Gedichts. Es bleibt offen, ob der in der ersten Strophe besungene Gram, „den eine zarte Seele quält“, von einer Art Weltschmerz, wie er Beethoven nicht fremd war, herrührt oder seinen Ursprung in einer unglücklichen Liebeserfahrung hat. Immerhin zählt die Gräfin Josephine Deym, für die das Lied entstand, zum engen Kreis jener Frauen um Beethoven, an die sein berühmter Brief an die „unsterbliche Geliebte“ gerichtet gewesen sein könnte.

Unter ganz anderen Bedingungen näherte Beethoven sich 1816 Tiedges Dichtung ein zweites Mal. Seine Ertaubung war weit vorangeschritten und er hatte sich weitgehend aus der Öffentlichkeit zurückgezogen. Dieses Mal vertonte er den Text als durchkomponiertes Lied, in dem er auf subtile Weise auf die metrischen Irregularitäten und kontrastierenden Stimmungen der Dichtung reagiert. Außerdem stellte er einige Verse an den Anfang, die Tiedge einer späteren Auflage seines Gedichts hinzugefügt hatte. Beethoven komponiert sie wie ein opernhafes *Accompagnato-Rezitativ*, das düster beginnt und durch verschiedene Tonarten schweift, bis der Schleier zerreißt und das Hauptmotto des Liedes „Hoffen soll der Mensch! Er frage nicht!“ hervortritt. Kann man die erste Fassung von *An die Hoffnung* noch als Liebeslied verstehen, ist die zweite Vertonung eher eine philosophische Reflexion in Tönen.

### Komponieren und Musizieren bei zunehmender Schwerhörigkeit

Die singuläre Begabung Beethovens, die im Kindes- und Jugendalter ausgebaute exzeptionelle kortikale Repräsentanz von Sprache und Musik, die lebenslange musikalische Erfahrung

und nicht zuletzt die Persönlichkeitsstruktur haben auch den ertaubten Musiker Beethoven nicht seiner Mittel beraubt, kreative kompositorische Visionen umzusetzen. Das Entstehen einer Komposition ist primär ein kognitiver Prozess, der auf Wissen und angelegte kortikale Repräsentationen zurückgreift und kein Feedback durch perzeptuellen Input erfordert. Dementsprechend wäre auch kein Versiegen oder gar ein Abbruch der kompositorischen Aktivität im Verlauf der zunehmenden Schwerhörigkeit zu erwarten gewesen. Auch die Kompositionen Beethovens bauen auf syntaktischen Regeln auf, die erworben sind und ohne auditorischen Input angewendet werden können. Die Idee der „inner voice“ und „implicit prosody“ ist dabei auch auf das Lesen von Musik anwendbar, und das innere Hören der Klangvorstellungen und die Antizipation der Musik führen zur Eigenwahrnehmung der Komposition.<sup>10</sup> Allerdings mag die Hörstörung im fortgeschrittenen Stadium, die zwar nicht zwingend notwendige, aber für die kompositorische Feinarbeit oft hilfreiche rezeptive und produktive Kontrolle behindert haben. Zudem ist kaum abzuschätzen, wie die durch die erloschene lautsprachliche Kommunikation entstandene psychosoziale Not und Isolation die kompositorischen Vorstellungen Beethovens beeinflusst haben. Dies könnte sowohl zu verstärkten Intentionen künstlerischer Offenbarung als auch zu resignativ-kämpferischen Einfärbungen einiger Kompositionen geführt haben.

Während die kompositorischen Fähigkeiten durch Nutzung kognitiver Prozesse und musikbezogener kortikaler Repräsentanz auch ohne perzeptive Rückkopplung entfaltbar waren, stellte das eigene aktive Musizieren Beethoven mit zunehmender Schwerhörigkeit vor gravierende Probleme, die er unter anderem in dem oben zitierten Brief an seinen Freund Franz Gerhard Wegeler beschreibt. Neben den Einschränkungen durch Hörverlust und Klangverzerrungen beklagt er dabei auch die annehmbar durch geschädigte Hörsinneszellen beeinträchtigte Dämpfung lauter akustischer Stimuli, welche als starke Geräuschempfindlichkeit das aktive Musizieren erschwerte. Dass Beethoven trotz hochgradiger Schwerhörigkeit noch bis 1814 öffentlich als Pianist auftrat, liegt auch an der Leistungsfähig-

keit des gegenüber der Hörkontrolle oft außer Acht gelassenen neuromuskulären Regelkreises. Die neuromuskuläre oder propriozeptive Kontrolle ist neben dem Hören der zweite relevante Regelkreis, mit dem beim Spielen eines Instrumentes oder beim Singen die Produktion musikalischer Sequenzen kontrolliert wird. Beispielsweise ermöglicht das neuromuskuläre Gedächtnis, eine zu singende oder auf einem Instrument zu spielende Phrase ohne das „Suchen des ersten Tones“ bzw. ohne auditive oder visuelle Informationen zu meistern. Dieser Regelkreis stützt sich auf Signale von Rezeptoren im Bereich der Muskulatur und der Gelenke, die den Hirnstamm unbewusst über den Aktivitätszustand der zum aktiven Musizieren genutzten Muskulatur informieren und eine vom Hören unabhängige Tonproduktion erlauben. Anhand dieser neuromuskulären Kontrolle war es Beethoven möglich, die seit früher Kindheit eingprägten und aufgebauten motorischen Muster bzw. die damit verbundenen kortikalen Repräsentationen abzurufen. Gravierend werden Beethoven hingegen die Einschränkungen der lautsprachlichen Kommunikation mit anderen ausführenden Musikern und die Entbehrung der unmittelbaren musikalischen Reflektionen mit dem Auditorium beeinträchtigt haben, die ihm als Quellen sozialer Interaktion versiegten.

### Stimmliche Herausforderungen in den Kompositionen Ludwig van Beethovens

Der Umgang von Beethoven mit der menschlichen Stimme ist Gegenstand häufiger Diskussion. Ob im Sopranpart der *Missa solemnis*, im Finale der 9. Sinfonie, in der Oper *Fidelio* oder im Liedgesang – aus sängerischer Sicht werden bei der Aufführung Beethoven'scher Vokalmusik oft sehr hohe Anforderungen an die Stimme gestellt (vgl. Kap. 14, 15). Gelegentlich werden diese besonderen Herausforderungen mit der Position verbunden, dass Beethoven die Grenzen des sängerisch Machbaren überschreiten würde und dies in Zusammenhang mit seiner Hörstörung und fehlenden auditiven Kontrolle stünde.

Dieser Position stehen bereits aufgeführte biografische und inhaltliche Argumente entgegen. Beethoven hat sich von der Jugend bis ins hohe Alter der vokalen Kammermusik zugewandt. Belegt ist der frühe Beginn der musikalischen Förderung in Beethovens sängerisch geprägter familiärer Umgebung, Anhalt für eine schon im Kindesalter bestehende Schwerhörigkeit besteht nicht. Bei hoher Sprachsensibilität sind Sprachrhythmus und musikalische Akzentuierung in seinen Kompositionen im Einklang.

Auch die Einschätzungen herausragender Interpreten der Lieder Ludwig van Beethovens wie des Tenors Peter Schreier (1935–2019) und des Baritons Olaf Bär (geb. 1957) sprechen nicht dafür, dass die hohen Anforderungen dieser Kompositionen mit einer mangelnden Kenntnis des Instrumentes Stimme oder der eingeschränkten bzw. fehlenden Hörkontrolle ihres Schöpfers in Zusammenhang stehen. Ein Grund für die besonderen stimmtechnischen Herausforderungen liegt vielmehr in der oft sehr „instrumentalen“ Führung der Stimme. So sind im Vergleich zu Streichinstrumenten die häufig von Beethoven für die Singstimme notierten Crescendierungen mit nachfolgendem *subito piano* stimmtechnisch anspruchsvoll, beispielsweise im Schlussteil des Liedes *Neue Liebe, neues Leben* op. 75. Auch Portamenti und lange Phrasen voneinander abgesetzter Melodietöne wie im Lied „Leichte Segler in den Höhen“ aus dem Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 können nur mit hervorragenden stimmtechnischen Fertigkeiten gemeistert werden. Sängerisch fordernd sind insbesondere die Ansprüche an eine neue Qualität von Expressivität in zahlreichen Liedern Beethovens. Die sechs Lieder auf Gedichte von Christian Fürchtegott Gellert op. 48. belegen eindrucksvoll die erforderliche Breite stimmtechnischer Exzellenz im Dienste hoher Expressivität, die von subtiler Intensitätssteigerung in Phrasen gleicher Tonhöhe wie im kongenialen *Bitten* bis zu oratorischer Stimmführung im *Die Ehre Gottes aus der Natur* reicht. Den mit vielen Liedern Beethovens verbundenen hohen deklamatorischen Anforderungen muss sich die Stimmtechnik wie selbstverständlich und ohne äußeres Bemühen in den Dienst stellen.

Die Eröffnung neuer klanglicher Welten, die Beethoven im



Bereich von Sinfonik und instrumentaler Kammermusik gelungen ist, gilt auch für seine Kompositionen im Bereich der Vokalmusik. Ein nach neuen Formen suchender musikalischer Ausdruckswille führte nicht nur zum Novum in der Sinfonik, den orchestralen Klang durch den Einsatz von Chor- und Solostimmen zu erweitern. Er eröffnete auch neue Wege in den Kompositionen vokaler Kammermusik, beispielsweise der erstmaligen Zusammenfassung verschiedener Lieder zu einem geschlossenen Liedzyklus. Die musikalische Ausgestaltung revolutionärer politischer Ideale und die Umsetzung der hohen literarisch-inhaltlichen Ansprüche an die zugrundeliegenden Texte erforderten eine umfängliche Auslotung und auch Erweiterung der stimmtechnischen Optionen. Die hohen sängerischen Anforderungen Beethovens ergeben sich dabei in erster Linie aus den mit Expressivität und Wahrhaftigkeit verbundenen kompositorischen Visionen und sind nicht einer begrenzten Kenntnis des Stimmapparates und auch nicht der zunehmenden Hörminderung geschuldet. Das musikalische Zitat „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ (aus dem Liederkreis *An die ferne Geliebte*) mag uns stets auf die Schätze der vokalen Kammermusik Beethovens weisen, in Würdigung eines an die sängerischen Grenzen gehenden, aber sehr wohl um die Grenzen der menschlichen Stimme wissenden genialen Liedkomponisten.

*Der Beitrag ist im Angedenken dem Sänger und Dirigenten KS Prof. Peter Schreier (1935–2019) gewidmet. Er war einer der bekanntesten Liedinterpreten des 20. Jahrhunderts, der sich immer wieder im Konzert und auf Tonträgern mit Beethovens vokaler Kammermusik auseinandergesetzt hat. Während der Entstehung dieses Beitrages und wenige Wochen vor seinem Tode äußerte er in Gesprächen mit Dirk Mürbe seine Sicht auf Besonderheiten und vokale Herausforderungen im Lied-Œuvre dieses Komponisten.*

Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Thomas Seedorf: Vokale Kammermusik, in: *Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Kassel u. a. 2009, 548–566.
- <sup>2</sup> Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Band 1: 1783–1807, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 79 f.
- <sup>3</sup> Ebd., S. 121.
- <sup>4</sup> Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters, Bd. 5, hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig 1908, S. 92 f.
- <sup>5</sup> Isabelle Peretz, et al. Neural overlap in processing music and speech. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 2015, vol. 370.
- <sup>6</sup> Sebastian Jentschke und Stefan Koelsch: Musical training modulates the development of syntax processing in children. *Neuroimage*. 2009; 47:735–44.
- <sup>7</sup> Knud Breyer: Beethovens Verhältnis zur Literatur, in: *Beethovens Welt*, hrsg. von Siegbert Rampe, Lilienthal 2019 (Das Beethoven-Handbuch 5), 219–226, hier 225.
- <sup>8</sup> Johann Wolfgang Goethe: Weimarer Klassik 1798–1806, hrsg. von Victor Lange, München 2006 (Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe 6.1), 45.
- <sup>9</sup> Angela D. Friederici, Manuela Friedrich und A. Christophe. Brain responses in 4-month-old infants are already language specific. *Curr Biol*. 2007; 17:1208–11.
- <sup>10</sup> Mara Breen. Empirical Investigations of the Role of Implicit Prosody in Sentence Processing. *Language and Linguistics Compass* 8/2 (2014): 37–50.

## Kapitel 14



# Beethoven: Übergang vom lyrischen zum dramatischen Gesang

*Matthias Echternach*

Wer sich eingehend mit Beethoven beschäftigt, wird immer wieder neben großartiger Würdigung der Kompositionen und Orchestrierungsmethoden auch kritische Anmerkungen finden, die Beethovens Umgang mit der Sängerstimme beschreiben.

Diese Kritik begann schon zu Beethovens Lebzeiten. Der Bassist Friedrich Sebastian Mayer (1773–1835) sang im Jahr 1805 bei der Uraufführung der Oper *Leonore* den Don Pizzaro. Er war seit 1797 mit Josepha Hofer verheiratet, der ersten Königin der Nacht und Schwester von Mozarts Frau Constanze. Mayer konnte wohl am Ende des zweiten Akts eine Stelle nicht auf Anhieb singen und soll laut Beethovens Biografen Anton Schindler wütend ausgerufen haben: „so einen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben“.<sup>1</sup> Ähnliches wird auch über die Uraufführung der 9. Symphonie im Jahr 1824 berichtet. Die Gesangssolisten erhoben Einwände, hauptsächlich wegen zu hoher Passagen, und der Tenor und der Bassist musste ausgetauscht werden.<sup>2</sup> Schindler berichtet, die beiden weiblichen Solistinnen, Caroline Unger (1803–1877) und Henriette Sontag (1806–1854) hätten vergeblich versucht, Beethoven zu einer Änderung der Stimmführung zu bewegen. Unger nannte Beethoven einen „Tyranen aller Sinnesorgane“ und Sontag habe schließlich resignierend geseufzt „So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter“.<sup>3</sup>

Beethoven wird häufig nachgesagt, dass er von der Behandlung der Gesangsstimme nicht annähernd so viel verstanden habe, wie von der Behandlung von Instrumenten. Er selbst soll sich dazu im Jahr 1822 gegenüber seinem Freund Georg August von Griesinger (1769–1845) geäußert haben: „Obgleich ich recht gut weiß, was mein *Fidelio* wert ist, so weiß ich doch ebenso

klar, dass die Symphonie mein eigentliches Element ist. Wenn es in mir klingt, höre ich immer das volle Orchester; Instrumentalisten kann ich alles zumuten, bei der Gesangskomposition muß ich mich stets fragen: Läßt sich das singen?“<sup>4</sup>

Während sicherlich Beethoven in seinen Liedern noch eine recht lyrische Behandlungsweise der Gesangsstimme vorsieht (vgl. Kap. 13), steigert sich diese in der Dramatik bereits in seinen Sakralwerken wie der C-Dur Messe und vor allem der *Missa solemnis* (vgl. Kap. 15). Die Oper *Fidelio* nimmt in der Behandlung der Gesangsstimme durch Beethoven dann eine Sonderstellung in der Operngeschichte ein. Die erste und zweite Fassung wurden – unter dem Titel *Leonore* – in den Jahren 1805 und 1806 uraufgeführt, die heute zumeist gespielte Fassung 1814. Beethovens *Fidelio* entsteht in einer Zeit des Umbruchs. Politisch sind die Wurzeln zu den Idealen der französischen Revolution kaum übersehbar. Insbesondere gibt diese Oper ein klares Bekenntnis des Komponisten zur Liebe, zur Humanität, zur Freiheit und zur Ablehnung einer Diktatur ab.

Beethovens stellte in dieser Oper viele Sänger vor neue Aufgaben, die so bislang noch nicht vorhanden waren. Die Sängerin Anna Milder-Hauptmann (1785–1838), die in allen drei Fassungen in den jeweiligen Uraufführungen die Leonore sang, muss eine außergewöhnlich klangvolle und starke Stimme gehabt haben. Carl Friedrich Zelter (1758–1832) soll über sie gesagt haben: „Dem Weibsbilde kömmt der Ton armsdick zur Kehle heraus.“<sup>5</sup> Die dramatische Behandlung der Stimmen weist einen direkten Weg zu den Werken Richard Wagners (1813–1883). Er wurde durch die dramatische Gesangkunst der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860), die ab 1822 die Leonore verkörperte und damit bei Beethoven selbst eine große Begeisterung auslöste, maßgeblich inspiriert. Wagner, der in seiner Autobiographie beschreibt, dass er Schröder-Devrient erstmals als Leonore gehört habe,<sup>6</sup> schrieb über sie, dass sie es war, die „meinem künstlerischen Gefühle plötzlich eine neue und für das ganze Leben entscheidende Richtung gab.“<sup>7</sup> Er komponierte für sie die weiblichen Hauptrollen in „Rienzi“, „Der fliegende Holländer“, und in „Tannhäuser“.

Beethoven erhöht in der Schaffensperiode, in welcher *Fidelio*

seine endgültige Gestalt annahm – an deren Anfang seine 3. Symphonie, die *Eroica*, und deren Ende die 8. Symphonie entstand –, die Dichtigkeit der Orchestrierung, wie sie noch Jahre zuvor kaum denkbar gewesen wäre. Dieses hat nicht nur Folgen für den Dirigenten und Zuhörer, sondern auch für die Sänger, die sich dem größeren Orchesterklang stellen mussten. Mit einer leichteren Singweise, wie es noch bei Mozart möglich gewesen wäre, kann man dem *Fidelio* nicht mehr begegnen. Florestans „Zur Freiheit ins himmlische Reich“-Rufe wären wohl kaum mit einer Klangästhetik eines Tamino, Belmonte oder Don Ottavio glaubhaft. Nicht ohne Grund werden die Hauptpartien dieser Oper daher heute gerne mit Sängern besetzt, die auch das dramatische Repertoire beherrschen.

Somit steht Beethovens Musik und speziell seine Gesangsmusik am Übergang einer musikalisch wie auch politisch revolutionären Epoche, einer Epoche im Übertritt vom Lyrischen zum Dramatischen. Diese Begriffe waren allerdings zum damaligen Zeitpunkt für den Gesangsvortrag noch nicht geläufig. Im Kontext eines epochalen Wandels des Operngesangs im 19. Jahrhundert, kam es erst ab den 1830er Jahren zu einer grundlegenden Unterscheidung zwischen verschiedenen Stimmtypen: leichten, lyrischen Stimmen, die die ältere Tradition weiterführten, und schweren, dramatischen Stimmen, die den neuen Forderungen nach größerer Klangintensität und Durchschlagskraft entsprachen.<sup>8</sup> Der Dirigent und Musikwissenschaftler Rudolf Kloiber (1899–1973) entwickelte erst Mitte des 20. Jahrhunderts ein System der dt. Stimmfächer. Er unterscheidet grundsätzlich zwischen den Bereichen des „Lyrischen Fachs“ und des „Heldenfachs“ (= dramatischen Fachs) so wie dem des „Zwischenfachs“.<sup>9</sup>

Dennoch bildeten sich bereits zur Zeit Beethovens diese beiden Gegenpole heraus, die eine Änderung der Singweise bedingen.

Wenn man sich fragt, was dramatische Partien im Gegensatz zu lyrischen Partien ausmacht, so scheint es vor allem die höhere Lautstärke dramatischer Partien zu sein, die im Vordergrund steht. Dieses wird nicht nur von Sängern häufig so beschrieben, sondern konnte auch in wissenschaftlichen Untersuchungen so

gefunden werden. In eigenen Studien, in denen professionelle Sänger gebeten wurden, eine Tonleiter einmal in der Kondition zu singen, welche die Sänger subjektiv als lyrisch erachteten und in einer zweiten in einer solchen Kondition, was die Sänger als dramatisch erachteten, zeigten sich bei allen 12 professionellen Sängern deutlich höhere Lautstärken für den dramatischen Gesang.<sup>10</sup>

Hierdurch stellt sich die Frage, ob die Lautstärke als Risiko für Stimmermüdungen oder Stimmschäden zu erachten sind. Für den dramatischen Gesang generell, aber auch für die Opernrollen Beethovens im Speziellen, und hier insbesondere des Florestans, wurde ein solcher Zusammenhang immer wieder vermutet.

### Wie kann die Lautstärke der Stimme vergrößert werden?

Um sich dieser Frage sinnvoll zu nähern, sollen die Prinzipien der menschlichen Stimmgebung, die Phonation, nochmals kurz nach heutigem Stand der Wissenschaft skizziert werden.

Die menschliche Stimme ist in erster Näherung vor allem ein Schall, welcher durch eine Stauchung und Entstauchung von Luftmolekülen entsteht, wobei sich die resultierenden Wellen mit einer Geschwindigkeit von ca. 334 Metern pro Sekunde ausbreiten. Zur Erzeugung dieses Schalls werden im Wesentlichen drei Bauelemente des Instrumentes Stimme benötigt, die im Folgenden in ihren Grundzügen beschrieben werden: 1. Die Atmung 2. Die Schwingung der Stimmlippen im Kehlkopf und 3. Die Klangformung im Vokaltrakt.

### Atemstrom

Die Schallwellen werden vornehmlich durch Luftpulse ausgelöst, die dadurch entstehen, dass ein Luftfluss von der Lunge Richtung Mund durch die schwingenden Stimmlippen im Kehlkopf periodisch unterbrochen wird.

Um einen Luftfluss zu erzeugen, muss eine Kraft, in diesem Fall eine Ausatemungskraft, auf die Lunge ausgeübt werden. Die Stimmlippen können bei der Ausatmung geöffnet oder geschlossen sein. Da der Raum zwischen den Stimmlippen in der Fachsprache als Glottis bezeichnet wird, spricht man von einer geöffneten oder geschlossenen Glottis. Wenn die Stimmlippen während der Ausatmung geschlossen sind, entsteht unterhalb der Stimmlippen, ein Druck, der unterhalb der Stimmlippen wirkende Druck, der subglottische Druck. Wichtig ist beim Glottisschluss auch mit welcher Kraft die Stellknorpel im Kehlkopf und damit die Stimmlippen graduell aneinander angenähert sind. Wenn sich die Stimmlippen öffnen, folgt der Luftstrom dem Druckgefälle von größerem Druck unterhalb und geringerem Druck oberhalb der Stimmlippen.

Das Druckgefälle, der Luftfluss und der Grad des Widerstands können physikalisch in eine Gleichung überführt werden, in welcher das Ohmsches Gesetz zur Anwendung kommt. Je aggressiver die Luftmoleküle gestaucht werden können, desto höher ist die Amplitude des Schalls und desto lauter ist der Schall. Diese Aggressivität ist dann besonders hoch, wenn der Luftfluss bei gleicher Öffnung und Schließung der Stimmlippen sehr hoch ist, was vor allem durch eine Erhöhung des Druckgefälles oder durch Erniedrigung des Widerstandes herbeigeführt werden kann. Lautstärke wird also häufig durch erhöhten Druck unterhalb der Stimmlippen erzeugt.

### Stimmlippenschwingungen

Die Stimmlippenschwingungsmechanik ist noch immer nicht ganz im Detail verstanden ist. Relativ klar scheint, dass durch Erhöhung des Druckes unterhalb der Stimmlippen, die Weichteilstrukturen der Stimmlippen kurzzeitig gesprengt werden und sich die Glottis öffnet, wodurch der Luftfluss ermöglicht wird. Warum sich die Stimmlippen allerdings wieder schließen, ist noch nicht im Detail verstanden. Zum einen kommen sicherlich Kräfte der so genannten Myeloelastik zum Tragen: Jedes biolo-

gische Gewebe möchte wieder nach Auslenkung in die Ausgangsposition zurückkehren. Des Weiteren gibt es aber auch aerodynamische Komponenten, d. h. dass sich der Druck innerhalb der Glottis ändert, wodurch ein selbsterhaltend-schwingendes System erzeugt wird, welches unendlich schwingen würde, gäbe es keine Dämpfung. Diese Druckänderungen in der Glottis werden vermutlich vor allem durch Konfigurationsänderungen der Stimmlippen während einer Stimmlippenschwingung, so genannte divergente bzw. konvergente Stimmlippenkonfiguration, hervorgerufen. Auch kommt es zu Verwirbelungen der Moleküle innerhalb der Glottis, die einen Unterdruck bilden können. Lange wurde angenommen, dass das Gesetz von Bernoulli hier von entscheidender Bedeutung wäre, welches besagt, dass es quasi rechtwinkelig zu einer Luftströmung zu einem Unterdruck kommt.<sup>11</sup> So klar es auch scheint, dass dieses Gesetz auch hier greift, so unwahrscheinlich scheint es, dass es die Schwingungen nach heutigem Stand der Wissenschaft vollständig erklärt. Erhöht man den Druck zur Erhöhung der Lautstärke kommt es zu einer schnelleren Schließungsaggressivität und zu einem aggressiveren Aufprall der Stimmlippen. Dieses führt zum Aufprall- und Reibungsstress. Hier ist davon auszugehen, dass dieses zur Ermüdung beitragen kann. Trotz dessen, dass man versuchen sollte, diese Form der Lautstärkegenerierung möglichst wenig zu nutzen, müssen dramatische Stimmen sicherlich auch diese Quelle verwenden. Es gibt aber neben der Druckerhöhung zwei weitere Faktoren, die Lautstärke erzeugen können. Der eine ist die Senkung des glottalen Widerstandes und damit Erhöhung des Luftflusses. Der Nebeneffekt dieser Technik ist allerdings, dass sich das Obertonspektrum der Stimme ändern kann. Durch den Luftpuls, der sich an der Glottis bildet, wird nämlich nicht nur eine, sondern eine Vielzahl Schallwellen erzeugt, die als Grund- und Obertöne in einem ganzzahligen Verhältnis stehen, d. h. dass sich bei einer Grundfrequenz von z. B. 110 Hz, gleichzeitig auch Obertöne bei 220, 330, 440 Hz etc. nachweisen lassen. Je höher der Luftpuls ist, desto höher die Lautstärke der Grundfrequenz. Hierdurch ändert sich zudem die Intensität im Obertonspektrum und damit die Klangeigenschaften.



## Vokaltrakt

Der weitere Faktor der Lautstärkeerhöhung betrifft die Resonanz. In den lufthaltigen Räumen oberhalb der Glottis, d. h. im oberen Kehlkopf, im Rachen, im Mund und z. T. der Nase wird der Ton, der an der Glottis gebildet wird, geformt. Diese Räume werden als Vokaltrakt bezeichnet. In ihm werden manche Obertöne in der Lautstärke verstärkt, andere herausgefiltert.

Die Resonanzen sind nicht nur für die Vokalverständlichkeit von entscheidender Bedeutung. Durch Formung der Resonanzräume, v. a. durch die Zunge, können Frequenzen um 3000 Hz verstärkt werden, was beim Zuhörer die Wahrnehmung erzeugt, die Stimme sei lauter. Bei der oben bereits erwähnten Studie unserer Arbeitsgruppe wurde als zweiter Mechanismus gefunden, dass manche Sänger Dramatik damit erzeugen wollen, dass sie eine Abdunklung des Klanges intendieren. Diese Abdunklung kommt z. B. durch einen längeren Resonanzraum zu Stande, welches man durch Absenken des Kehlkopfes erreichen kann. Diese Absenkung führt zusätzlich zu Verstärkungen der Frequenzen um 3000 Hz und damit zur Erhöhung der Lautstärkewahrnehmung. Zu beobachten sind solche Phänomene in der heutigen Zeit bei einigen Sängern im dramatischen Fach wie z. B. auch bei Jonas Kaufmann.

Es scheint, als dass Sänger im dramatischen Fach alle drei genannten Strategien der Lautstärkesteuerung anwenden müssen, um die Partien zu meistern. Die Sänger, die dieses schaffen, sind im Wagner-Repertoire sehr rar und umfassen beispielsweise beim Tristan nur eine handvoll exzellenter Sänger. Doch kehren wir zurück zu Beethoven.

Warum ist dieser Fidelio aus stimmphysiologischer Sicht für die Sänger so schwer? Die Orchestrierung ist deutlich dichter und stärker im Affekt als bei den meisten Mozart-Opern. Auch die Aufführungsräume, die bei Beethoven für die Uraufführungen zur Verfügung standen, waren größer als bei Mozart. Beispielsweise hatte das Freihaustheater, in welchem die Zauberflöte uraufgeführt wurde, nur etwa 1000 Plätze, das im Jahr 1801 neu erbaute Theater an der Wien in welchem die erste Fassung der Leonore erstmals erklang etwa 2200.<sup>12</sup> Somit wird

eine erhöhte Laustärke notwendig. Zudem entsteht bei Beethoven bereits trotz mehrfacher Textänderungen im Verlauf der Komposition bzw. Umarbeitungen auch eine verstärkte Sprachbetonung, die bei Wagner noch stärker zu beobachten ist. Hierbei gibt es Konsonanten, die eine Stimmgebung auf dem nachfolgenden Vokal erleichtern, wohingegen andere diese erschweren. Zudem kommt es bei mannigfaltigen bzw. sehr schnellen Konsonantenverbindungen oder auch Diphthongs gehäuft zu Schwierigkeiten, die Stimme in Extremlagen stabilisieren zu können. Während Konsonanten-Vokalverbindungen in unserer Sprechstimmlage in der Regel gut in fast allen Verbindungsformen gelingen, da die Stimmlippenschwingungen im relativen Tieftonbereich gut und stabil schwingen, gelingen diese bei hohen Lautstärken, offenen Vokalen, wie z. B. /a/, und hohen Tonhöhen nicht immer selbstverständlich. Daher ist der Diphthong /a/ zu /i/ und umgekehrt wie bei der zuvor erwähnten „zur Freiheit ins himmlische Reich“ eine wirkliche Herausforderung vor allem in der Tonhöhe.

Somit ergibt es auch Sinn, sich den Parameter der Tonhöhe nochmal unter dem Aspekt des Fidelio anzuschauen. Die Tonhöhenregulation erfolgt durch die Steifigkeit der Stimmlippen und den Druck unterhalb der Stimmlippen. Die Steifigkeit kann durch verschiedene Muskeln beeinflusst werden. Wurde zuvor der Effekt des subglottischen Druckes auf die Lautstärke bereits erläutert, hat dieser Druck auch einen Effekt auf die Tonhöhe. Durch Erhöhung des Druckes lässt sich ca. eine Terz in der Höhe gewinnen. Gleichwohl muss nochmals hier erwähnt werden, dass der Stress auf die Stimmlippen hierdurch merklich steigt. Die Tonhöhe richtet sich meist nach der Grundfrequenz und somit des tiefsten Teiltons im Stimmschall. Diese Frequenz entspricht der Stimmlippenschwingungen pro Sekunde. Spricht ein Mann, so schwingen die Stimmlippen pro Sekunde ca. 100–120 mal, bei Frauen schon fast doppelt so hoch und singt ein Mensch den Kammerton a', dann schwingen die Stimmlippen 440 mal pro Sekunde. Die mitunter höchsten Tonhöhen der damaligen Zeit wurden bereits vor Beethoven bei Mozart komponiert, der Tonhöhen bis zu einem Ton oberhalb der Königin-Arie (f''') komponierte. Man konnte sich lange Zeit nicht vor-

stellen, dass die Stimmlippen so schnell schwingen können. Dier Nachweis ist aber dem Autor und Mitarbeitern bis zu Grundfrequenzen über 2200 Hz gelungen.<sup>13</sup>

Beethovens Gesangstimmen müssen in der Tonhöhe nicht so weit hinauf. Jedoch ist das Unangenehme zum Teil, dass sich die Gesangsstimmen häufig im so genannten Passaggio aufhalten müssen. Das Passaggio ist ein Bereich, in dem Übergänge zwischen den Registern stattfinden und die Stimme häufig zum anderen Register wegbrechen möchte. Doch was sind Stimmregister? Die Stimme ist von der niedrigsten zur höchsten Tonhöhe nicht homogen. Man kann hier verschiedene Bereiche, die ähnliche Klangeigenschaften aufweisen, als Register zusammenfassen. Bei Männern werden zumeist zwei Hauptregister, das Brust- oder Modalregister und das Falsett, bei Frauen zumeist drei Hauptregister, das Brust- oder Modalregister, das Mittelregister und das Kopfregister, beschrieben. Zwischen diesen Registern bestehen Klangunterschiede, die beim Jodeln sehr erwünscht, beim klassischen Gesang jedoch unerwünscht sind. Somit versuchen klassisch trainierte Sänger entweder die Klangunterschiede anzugleichen, oder die Grenzen der Register auszuweiten. Zumindest sind diese Registergrenzregionen biomechanisch instabil und es müssen Mechanismen der Stabilisation gefunden werden. Zu diesen Mechanismen gehört z. B. die Erhöhung des Widerstandes in den Resonanzräumen, z. B. durch Zuschaltung der Nasenräume oder Änderungen der Mundöffnung. Die Resonanzen selbst können Stabilisieren als auch destabilisieren. Tenöre wiesen in eigenen Studien zumeist stabilere Schwingungsmechaniken der Stimmlippen beim Vokal /a/ als beim /i/ auf.<sup>14</sup> Dieses schafft neben der Stabilisation der Schwingungen eine erhöhte Lautstärke, da mehr Schall vom Mund abgestrahlt werden kann. Wenn allerdings ein erhöhter Widerstand benötigt wird, ist bei einigen Sängern eventuell ein Vokal mit enger Mundführung besser. Zumindest sollten große Vokalunterschiede in dieser Region vermieden werden. Dementsprechend ist der wiederholte Wechsel Florestans vom /i/ zum /a/ bei „in das himmlische Reich“ eine Tortur, wenn es vor allem in der Passaggioregion durchgeführt wird. Viel einfacher

wird die Arie, wenn der Florestan diese Passage deutlich tiefer singt, wie es in den Fidelioversion „Leonore“ vorgesehen ist.

Die letzte Antwort, die in der Befragung der Sänger nach dem Unterschied zwischen lyrischem und dramatischem Gesang gegeben wurde war, dass die Amplitude für das Vibrato für den dramatischen Gesang vergrößert war.<sup>10</sup> Das Vibrato bezeichnet Schwankungen der Grundfrequenz mit ca. 4–8 Hz. Inwieweit diese willentlich steuerbar sind, ist derzeit nicht sicher beurteilbar. Ob dementsprechend Stimme mit sehr großem Vibrato für Beethoven geeignet sind, bleibt fraglich. Allein innerhalb des letzten Jahrhunderts haben sich die als schön empfundenen Vibratofrequenzen nachweislich geändert. Somit bleibt es spekulativ, ob Beethoven im Vergleich zu Mozart und Wagner andere Vibratofrequenzen voraussetzt.

Beethovens einzige Oper zeigt in vielen Bereichen Übergänge vom lyrischen zum dramatischen Singen auf. Er stellt daher die Sänger vor bis dahin nicht gekannte Herausforderungen, welche auch in heutiger Zeit nicht mit Leichtigkeit zu nehmen sind. Gleichviel, ob man Beethoven in der Behandlung der Opernstimmen als noch lyrisch oder schon dramatisch empfindet, ist die musikalisch und gesangliche Tonmalerei eine unvergleichliche und nimmt eine herausragende Stellung in der Operngeschichte ein.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Alexander Weelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann. 5 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866–1908.

<sup>2</sup> Jan Caeyers, *Beethoven: Der einsame Revolutionär – Eine Biographie*. München C. H. Beck, 2012, S. 380.

<sup>3</sup> Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Münster: Aschendorff, 1840.

<sup>4</sup> Jan Caeyers, *Beethoven: Der einsame Revolutionär – Eine Biographie*. München C. H. Beck, 2012, S. 540.

- <sup>5</sup> Gustav Parthey, *Jugenderinnerung – Handschrift für Freunde*, 1907, S. 85.
- <sup>6</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, 1963, S. 49.
- <sup>7</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, 1963, S. 48 f.
- <sup>8</sup> Thomas Seedorf, Stimmfächer, in: Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf (Hrsg.) *Lexikon der Gesangsstimme*, Laaber: Laaber-Verlag, 2016, S. 587 ff.
- <sup>9</sup> Rudolf Kloiber, *Taschenbuch der Oper*, Regensburg 1951; 14. neu bearbeitete Aufl., Rudolf Kloiber, Wulf Konold, Robert Maschka (Hrsg.) Stuttgart: J. B. Metzler 2016.
- <sup>10</sup> Matthias Echternach, Fabian Burk, Louisa Traser, Michael Burdumy, Bernhard Richter, What do professional opera singers change if they try to change singers' Fach? 44th Annual Symposium of the Voice Foundation, Philadelphia, USA, 26. 5.-1. 6. 2015.
- <sup>11</sup> Ann-Christine Mecke, Bernoulli-Effekt, in: Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf (Hrsg.) *Lexikon der Gesangsstimme*, Laaber: Laaber-Verlag, 2016, S. 85.
- <sup>12</sup> Stefan Weinzierl, *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und musikalische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*. Frankfurt a. M.: Edition Bochinsky, 2002.
- <sup>13</sup> Matthias Echternach, Michael Döllinger, Johan Sundberg, Louisa Traser, Bernhard Richter, Vocal fold vibration at high soprano fundamental frequencies. *Journal of the Acoustical Society of America Express Letters* 133:EL82–87, 2013.
- <sup>14</sup> Matthias Echternach, Fabian Burk, Marie Köberlein, Michael Burdumy, Michael Döllinger, Bernhard Richter, The Influence of Vowel Condition on Vocal Fold Dynamics in the Tenor's Passaggio, *J Voice*, 31:424–429, 2017.

## Kapitel 15



# Über die Behandlung der menschlichen Stimme bei Beethoven am Beispiel seiner Vokalwerke *Leonore* und *Missa solennis*

*Ein Gespräch mit René Jacobs*

René Jacobs widmet sich beim Symposium der Frage stimmlicher Höchstleistungen in Beethovens Vokalkompositionen.

René Jacobs ist einer der tonangebenden und renommiertesten Dirigenten unserer Zeit. Er hat als praktizierender Künstler – als Sänger und Dirigent –, aber auch als Gründer des Ensembles Concerto Vocale Gent und langjähriger Leiter der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik – sowie als Pädagoge an der Schola Cantorum Basiliensis – seit nunmehr fast fünf Jahrzehnten großen Einfluss auf unser heutiges Verständnis und Erleben im Bereich der klassischen Musik und ihrer Rezeption.

Wer sich näher mit seinem Werdegang und seiner generellen Auffassung von Musik beschäftigen will, dem sei das Buch „Ich will Musik neu erzählen“ wärmstens empfohlen, in dem seine Gedanken in ausführlichen Gesprächen mit der Musikwissenschaftlerin Silke Leopold dokumentiert sind.<sup>1</sup>

René Jacobs ist allgemein als Spezialist für die sogenannte „Alte Musik“ und die „Historisch informierte Aufführungspraxis“ bekannt. Er hat jedoch auch für seine Aufnahmen etlicher Mozart-Opern, die er unter anderem mit dem Freiburger Barockorchester (FBO) aufgeführt und auf Tonträger eingespielt hat, von Publikum und Kritik großes Lob erfahren und sehr bedeutende internationale Preise erhalten wie beispielsweise den Grammy Award, den Classic Brit Critics Award oder den Edison Klassiek – De Opera und den Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik – um nur eine Auswahl zu nennen.

In den letzten Jahren erweiterte er sein Repertoire ins 19. Jahrhundert hinein, insbesondere durch die Aufführung

und Aufnahmen von Beethovens erster Fassung seiner Oper *Leonore* und der *Missa solennis*.

Bernhard Richter (BR) führte mit René Jacobs (RJ) ein Gespräch, welches im Folgenden aufgezeichnet ist.

**BR:** Sehr verehrter, lieber René Jacobs. Eigentlich sind Sie ja als Interpret und Kenner der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt. Wie haben Sie selbst einen Zugang zu Beethoven gefunden?

**RJ:** Zunächst habe ich als Dirigent einen Bogen um Beethoven gemacht, da ich immer sehr beschäftigt war mit früherer Musik, vor allem mit barocker Opernmusik. Dann habe ich mich peu à peu Mozart angenähert. Es waren dann insbesondere Mozarts Singspiele, die mich auf die Idee gebracht haben, mich mit Beethovens *Fidelio* zu beschäftigen. Ich wusste, dass es da drei Fassungen gibt, und ich habe die miteinander verglichen. Ich fand, dass die erste Fassung die beste war. Mit dieser Meinung war ich nicht der erste, es gab auch schon im 19. Jahrhundert Musikwissenschaftler, welche diese Meinung vertraten. Und auch als aktiver Sänger hatte ich schon früh einen eigenen Zugang zu Beethoven, da ich ab und zu auch Lieder von ihm in meinen Liederabenden mit Klavier gesungen habe, insbesondere „An die ferne Geliebte“. Ich habe hier eine Transposition für tiefe Stimme, also für Altstimme, aufgeführt, weil ich die Musik so schön fand. Das ist herrliche Musik und sie ist sehr gut für die Stimme geschrieben. Überhaupt finde ich bei den Beethoven-Liedern, die ich kenne, dass diese überhaupt nicht „gegen“ die Stimme geschrieben sind. Weil ich Beethovens Lieder so schätze, habe ich auch in die Dialoge der *Leonore* (op. 72a), die wir für unsere aktuelle Aufnahme<sup>2</sup> gekürzt und bearbeitet haben, Marzelline bei ihrem ersten Auftritt das bekannte Beethoven-Lied „Zärtliche Liebe“ (WoO 123) in den Mund gelegt, welches im Text von Karl Friedrich Wilhelm Herrosee mit den Worten beginnt: „Ich liebe Dich, so wie Du mich“. Beethoven hatte es schon etwa 10 Jahre zuvor komponiert und eigentlich nicht für die Oper *Leonore* vorgesehen. Weil das Publikum bei einer CD-

Aufnahme ja nichts sieht, sondern lediglich hört, haben wir das so gemacht, um atmosphärisch-musikalisch für die Zuhörerinnen und Zuhörer zu vermitteln, wie sehr Marzelline in *Fidelio* verliebt ist. Es passt meiner Meinung nach hier sehr gut hin.

**BR:** Wie geht Beethoven in seinen Werken mit der menschlichen Stimme um? Trifft es zu, dass Beethoven „sängerunfreundlich“ komponiert hat?

**RJ:** Wenn ich an Beethoven dachte, bin ich sehr lange als Dirigent von den Vorurteilen beeinflusst worden, die schon im 19. Jahrhundert vorhanden waren, dass Beethoven nicht für die menschliche Stimme komponieren kann. Da gab es auch schon historische Kommentare von Sängern, die Beethoven noch persönlich gekannt haben, beispielsweise Henriette Sontag, die bei der Uraufführung der *9. Symphonie* (op. 125) im Jahr 1824 die Sopranstimme sang, hat gesagt, sie habe nie in ihrem Leben etwas so Schwieriges gesungen. Es gab aber auch schon im Jahr 1805 bei der Einstudierung der ersten Fassung der Oper *Leonore* Probleme, es waren aber auch ganz besonders schwierige äußere Umstände durch den Krieg mit Napoléon, es gab zu wenige Proben. Anna Milder (später Milder-Hauptmann), die Sängerin der Partie der Leonore in der Uraufführung, hat sich sehr darüber beklagt, dass ihre Arie zu schwierig sei. Die Sängerin war damals noch sehr jung, erst knapp 20 Jahre, wie auch die schon oben erwähnte Henriette Sontag, die im Jahr 1824 auch erst 19 Jahre alt war. Milder war im Jahr 1805 schon seit zwei Jahren am „Theater an der Wien“ engagiert und hatte sich trotz ihrer Jugend bereits zu einem Gesangstar entwickelt. Sie hat sich also sicherlich getraut, zu Beethoven ehrlich zu sagen, was sie dachte, aber Beethoven hat keine Note ändern wollen. Man darf jedoch daraus nicht ableiten, dass er überhaupt nicht auf die Sängerin gehört hat, da sie wenige Monate später, Anfang des Jahres 1806, auch die Uraufführung der zweiten *Leonore*-Fassung (op. 72b) gesungen hat und hier ist die Arie schon technisch einfacher geworden. Und sie hat auch im Jahr 1814 wiederum die Leonore im *Fidelio* (op. 72c) gesun-



gen, wo ihre Arie nochmals kürzer und damit leichter zu singen ist als in den ersten beiden Fassungen.

Man liest manchmal Kommentare, dass die erste Fassung der Rolle der Leonore für eine Fiordiligi aus Mozarts *Così fan tutte* geschrieben sei – das stimmt, zumindest wenn man an eine sehr gute Fiordiligi denkt, die den hohen Anforderungen Beethovens gerecht wird – und dass die dritte Fassung, also die Leonore in *Fidelio*, für eine Senta aus Wagners *Fliegenden Holländer* geschrieben sei – das stimmt überhaupt nicht, wenn man bedenkt, dass die Rolle in allen drei Uraufführungen von der gleichen Sängerin gesungen wurde, nämlich Anna Milder.

**BR:** Kann es hier gedanklich zu einer Verwechslung mit Wilhelmine Schröder (ab 1823 Schröder-Devrient) gekommen sein?

**RJ:** Das ist möglich, weil Schröder-Devrient ab 1822 häufig die Leonore gesungen hat – damals war sie auch erst 17 Jahre alt – und gleichzeitig im Jahr 1843 die Uraufführungssängerin in der Rolle der Senta in Wagners *Holländer* war. Beethoven war von Schröder-Devrients Verkörperung der Leonore sehr begeistert, zu dieser Zeit war er aber schon sehr schwerhörig, so dass zu hinterfragen ist, was er von ihrem Gesang noch wirklich hören konnte – vielleicht war er auch mehr von ihrer viel gerühmten expressiven Darstellung auf der Bühne angetan.

Man muss aber schon zugeben, dass die Arie der Leonore in der ersten Fassung an die Grenze dessen geht, was eine sehr gute Fiordiligi sängerisch leisten kann. Aber dennoch braucht man keine dramatische Stimme, keine Wagner-Stimme, sondern eine lyrische Stimme, die in den Accompagnato-Rezitativen und den Ensembles – am Schluss natürlich im Quartett mit der Pistole – auch dramatische Töne zur Verfügung hat, aber mehr nicht. Denn *Leonore* ist von der Anlage her ein Singspiel und dramatische Stimmen, das gilt auch für Florestan, können die gesprochenen Dialoge in der Regel nicht zufriedenstellend realisieren. In der ersten Fassung der *Leonore* braucht Florestan noch keine „Voix sombrée“, also keine abgedunkelte Stimme, so wie sie erst ab dem Jahr 1837 gesangstechnisch klanglich durch den Sänger Gilbert Duprez eingeführt wurde. Florestans Arie hört

in der ersten Fassung der Oper in f-moll auf, ganz traurig. Die Vision „Ein Engel, Leonore“, wo die Gesangsstimme das hohe „B“ erreicht, ist in dieser Fassung noch gar nicht komponiert. Und der Sänger der letzten Fassung von 1814, Julius Radichi, hat viel französisches Repertoire gesungen, war also wohl von der Klangästhetik her viel eher ein „Haut-contre“ als ein dramatischer Sänger. Das macht auch musikalisch Sinn, denn das ist eine Vision Florestans, es öffnet sich der Himmel und klanglich ist das eher die Kopfstimme. Ende des 19. Jahrhunderts ist alles „wagnerisiert“ worden, ich halte das für grundfalsch und konnte es in Aufführungen von *Fidelio*, die ich mit solchen Sängern besetzt erlebt habe, kaum ertragen.

**BR:** War Beethoven mehr ein Instrumental- als ein Opernkomponist?

**RJ:** Ein wichtiger Lehrer von Beethoven war Antonio Salieri. Beethoven hat bei ihm in Wien Unterricht genommen. Der Grund hierfür war nicht so sehr, dass er von ihm Kontrapunkt lernen wollte, sondern er wollte von ihm lernen, wie man eine Oper schreibt und für die menschliche Stimme komponiert. Er wollte von Salieri die Prinzipien der italienischen Oper erlernen. Was Beethoven dann aber tatsächlich komponiert hat, ist eine deutsche Oper in drei Fassungen. Als ein bedeutendes Werk Beethovens, welchem kein deutscher Text zugrunde liegt, ist unbedingt die *Missa solemnis* (op. 123) zu erwähnen. Hier hat Beethoven den lateinischen Text auf bewundernswerte Weise sehr genau studiert und versucht seine Bedeutung auch theologisch bis in die letzte Nuance zu erfassen, aber er hat sich bei der Vertonung nicht an die Regeln gehalten, die er sicherlich bei Salieri gelernt hatte, dass man beispielsweise in einer Koloratur vorzugsweise den Vokal /a/ verwenden sollte und nicht, wie es Beethoven gegen die Regel machte, den Vokal /i/. Man könnte die *Missa solemnis* auch als einen Anlass für eine religiöse Symphonie mit Chor, Soli und Orchester bezeichnen. Beethoven hat hier sehr genau versucht, den Gehalt des Textes in Tonsymbolen auszudrücken.

Die Kritik, dass Beethoven sängerunfreundlich und sogar ge-

gen die Stimme schreiben würde, kommt meiner Meinung nach aus der Richtung von Chören, die versucht haben die *Missa solemnis* einzustudieren und dies nicht befriedigend hinbekommen haben, da sie das nicht wirklich singen konnten. Zumal dann, wenn man versuchte, dieses Werk mit einem zu großen Chor und Orchester aufzuführen. Dieser Mode, die sich auch schon in der Aufführung von Händels *Messias* und Haydns *Schöpfung* und seinen *Jahreszeiten* herausgebildet hatte, folgte auch Beethoven: große Besetzungen mit 600 oder mehr Mitwirkenden in großen Aufführungsräumen. Ein solches Vorgehen dient zwar auch der Musik Händels nicht, aber man kann bei ihm diese Massen irgendwie zusammenbringen, aber bei der *Missa solemnis* ist es einfach unmöglich. Schon bei der ersten Aufführung in Wien, die eine Teilaufführung war, da nur drei Sätze erklangen (Kyrie, Credo sowie Agnus Dei) – die Beethoven damals drei Hymnen nannte, um Probleme mit den kirchlichen Autoritäten zu vermeiden –, war die Realisierung des Werkes laut zeitgenössischer Berichte von „Ohrenzeugen“ schlecht. Der Chorleiter, der dies damals einstudierte, hatte wohl auch manche Stellen der Chorpartitur vereinfacht, z. B. im Credo, wo die vier wiederholten Einsätze auf dem hohen „B“ im Sopran wohl oktaviert wurden. Das ganze Konzert war für unsere heutige Vorstellung unglaublich überdimensioniert, da als weiteres Werk noch die Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* (op. 125) erklang und die 9. *Symphonie* uraufgeführt wurde – allein letztgenanntes Werk dauert ja in der Regel schon deutlich länger als eine Stunde. Heute würde man eine solche Konzertplanung als realitätsfremd bezeichnen. Beethoven war zu diesem Zeitpunkt im Jahr 1824 jedoch schon so taub, dass er von der realen Aufführung akustisch wohl nichts mehr mitbekommen hat. Auch die zeitgenössischen Kritiken kamen mit der *Missa solemnis* zunächst nicht zurecht, das Kyrie wurde noch gelobt, aber ab dem Gloria verstünde man nur taktweise, was der Komponist will. Beethoven sei zwar ein Genie, aber man werde erst später verstehen können, was er wollte. Die negative Kritik verstärkte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts sogar noch weiter, besonders in der Zeitschrift „Caecilia“.

Erst 70 Jahre nach Beethovens Tod erschien im Jahr 1897

eine Monographie über die *Missa solennis* von einem gewissen Wilhelm Weber.<sup>3</sup> Er analysierte die Tonsymbolik in der *Missa* sehr genau und stellte die These auf, dass die häufig sehr hohe Lage im Sopran ein Sinnbild dafür sei, wie weit der Himmel von uns entfernt ist, wie weit Gott von den Menschen entfernt ist. Es gibt einige Stellen wo der Chor fast schreien muss, vor allem natürlich die armen Sopranistinnen. Vermutlich steckt dahinter eine Kritik Beethovens am Text, beispielsweise im Credo, wo es einen sehr kontroversen theologischen Disput gab – welcher bis zum Konzil von Nicäa im Jahr 325 n. Chr. viele Todesopfer forderte –, in dem es darum geht, ob Gottvater und Christus die gleiche „Substanz“ haben – im Lateinischen „*consubstantialem patri*“, im deutschen Text lautet die Übersetzung „eines Wesens mit dem Vater“. Man hört hier den Chor fast fanatisch schreien, weil dieser Konflikt so fanatisiert ausgetragen wurde. Diese „gegen“ die Stimmen komponierten Stellen sind also nicht zufällig entstanden, sondern folgen einer bestimmten Intention. Die hohe Tessitura ist sehr bewusst gewählt, beispielsweise in der Fuge im Credo über die fünf Wörter: „*et vitam venturi sæculi. Amen*“, die sich über fast 300 Takte ausdehnt, in welcher sich der ganze Chor allmählich steigert und sehr schwer auszuführende Synkopen singen muss. Wilhelm Weber verwendet hier die Metapher, dies würde so klingen, als ob man im Hochgebirge einen Berg besteigt, weil man hofft, irgendwo dort oben Gott zu finden. Für diese sehr schwer zu singenden Stellen braucht man einen phänomenalen Chor, für einen Liebhaberchor ist das in der Regel zu schwer. Im letzten Teil der genannten Fuge steigen dann die Solostimmen ein, die für mich in der *Missa* die Engel verkörpern, während die Chorstimmen für die Irdischen stehen, die versuchen himmlisch zu werden – vor allem die Soprane denken, dass sie es doch schaffen können.

An anderen Stellen der *Missa* klingt die Musik hingegen sehr inspiriert und so liebevoll komponiert, als ob dies ein anderer Beethoven geschrieben hätte, dann nämlich, wenn Themen behandelt werden, wie beispielsweise das Dogma, dass der Sohn Gottes Mensch wird oder die Passion, Themen, die Beethoven wohl persönlich sehr nahe gingen. Beethoven fühlte sich verbunden mit einer höheren Macht, er verwendete oft den Begriff

Gottheit. Er war ja in seiner Jugend sozusagen Kirchenmusiker in Bonn, er hat in der Kirche, wo sein Vater sang, die Orgel gespielt, später war er kein Kirchengänger, aber man kann ihn durchaus als religiös bezeichnen. Es gibt in den Tagebüchern herrliche Stellen, in denen er beschreibt, wie er Gott im nächtlichen Sternenhimmel findet etc.

**BR:** Hatte diese Behandlung der menschlichen Stimme Ihrer Meinung nach auch etwas mit seiner Taubheit zu tun?

**RJ:** Das habe ich oft gedacht. Wenn man sich das Autograph der *Missa Solemnis* anschaut, die es auch als Faksimile gibt,<sup>4</sup> dann sieht man in der Schreibweise, dass die Dynamik- und sonstigen Vortragsbezeichnungen sehr impulsiv sind, viel Fortissimo, Sforzato etc., fast als ob er wütend gewesen wäre. Man kann sich vorstellen, dass sein Furor mit daher rührte, dass er wusste, dass er die Musik nie würde hören können. Beethoven hat sich in seinen Tagebüchern auch intensiv mit Sokrates und Christus beschäftigt. Beide sind angeklagt worden durch „Manipulatoren“, sie wurden verurteilt und hingerichtet. Beide symbolisierten für Beethoven das „Leiden“. Beethoven wusste durch die Vielzahl seiner eigenen körperlichen und seelischen Malaisen gut, was Leiden bedeutet. Er hat sich mit diesen historischen Figuren identifiziert.

Aber Beethoven hat meiner Meinung nach nie Musik geschrieben, die unspielbar oder unsingbar wäre. Auch die Sopranstimmen in der *Missa* sind singbar. Man kann hier mit der Choraufstellung auch die Dynamik für den Chor optimieren, so wie wir das in unseren Konzerten und bei der Aufnahme der *Missa solennis* praktizierten, die wir gerade zusammen mit dem FBO und dem RIAS-Kammerchor gemacht haben<sup>5</sup>, dass man nämlich die Sängerinnen und Sänger des Chores vor das Orchester platziert und nicht dahinter. Man versteht dann jedes Wort.

**BR:** Lieber René Jacobs, wir könnten über das Thema Beethoven und die menschliche Stimme sicherlich noch viel ausführ-

licher sprechen, aber haben sie herzlichen Dank, dass Sie sich so viel Zeit genommen haben.

RJ: Sehr gerne.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold: *Ich will Musik neu erzählen*. Bärenreiter Henschel, Kassel 2013.

<sup>2</sup> Ludwig van Beethoven: „Leonore“ (1805). Marlis Petersen (Leonore), Maximilian Schmitt (Florestan), Dmitry Ivashchenko (Rocco), Robin Johannsen (Marzelline), Johannes Weisser (Don Pizarro), Tareq Nasmi (Don Fernando), Freiburger Barockorchester; Zürcher Sing-Akademie; Leitung: René Jacobs, Harmonia mundi 2019.

<sup>3</sup> Wilhelm Weber (1908) *Beethovens Missa Solemnis. Eine Studie*. Neue, durch einen Anhang erweiterte Auflage. Leipzig, Leuckart.

<sup>4</sup> Als Faksimile erhältlich <https://www.baerenreiter.com/shop/produkt/details/BVK2395/> (Zugriff am 3.05.2020).

<sup>5</sup> Das Erscheinen dieser Aufnahme als CD ist für das Spätjahr 2020 bei harmonia mundi geplant.

## Zu den Autorinnen und Autoren

### **Malte Boecker**

(\* 1970) ist Direktor des Beethoven-Hauses Bonn sowie Künstlerischer Geschäftsführer der Beethoven Jubiläums GmbH, die im Auftrag von Bund, Land Nordrhein-Westfalen, Rhein-Sieg-Kreis und Stadt Bonn die Koordination und Vermarktung des Beethoven-Jubiläums 2020 verantwortet. Zuvor war er u. a. für die Bertelsmann Stiftung und die Intendanz von „Weimar 1999 – Kulturstadt Europas“ tätig. In diesem Zusammenhang leitete er die Gründung des von Daniel Barenboim und Edward Said initiierten West-östlichen Divan Orchesters mit arabischen und israelischen Musikern.

### **Prof. Dr. med. Dr. h.c. Friedrich Bootz**

(\* 1952) ist Professor für Hals-Nasen-Ohrenheilkunde am Universitätsklinikum Bonn

Im Jahre 1995 Berufung auf den Lehrstuhl HNO-Heilkunde der Universität Leipzig, in 2002 Berufung auf den Lehrstuhl HNO-Heilkunde der Universität Bonn. Im März 2010 Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Victor Babeş in Timișoara, Rumänien. Von 2001 bis 2002 Gründungspräsident der Deutschen Gesellschaft für Computer und Roboter assistierte Chirurgie, von 2002 bis 2003 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Plastische und Wiederherstellungschirurgie, von 2003 bis 2005 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Schädelbasischirurgie, von 2007 bis 2008 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Hals-Nasen-Ohrenheilkunde, Kopf und Halschirurgie, von 2009 bis 2012 Generalsekretär der Deutschen Gesellschaft für Hals-Nasen-Ohrenheilkunde, Kopf- und Halschirurgie und von 2010 bis 2019 Schatzmeister der Spanisch-Deutschen HNO-Gesellschaft.

Klinisch-wissenschaftliche Schwerpunkte sind die onkologische Forschung, die Onkochirurgie einschließlich rekonstruktiv-

ver Verfahren im Kopf-Hals-Bereich und die chirurgische Navigation und Robotik. An Publikationen können 231 Originalarbeiten, 65 Buchbeiträge und 13 Bücher genannt werden.

**Dr. phil. Elisabeth Eleonore Büning geb. Bauer**

(\* 1952), ist eine deutsche Musikjournalistin.

Studium der Musik-, Theater- und Literaturwissenschaften an der Freien Universität Berlin. Von 1973 bis 1976 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der FU Berlin beschäftigt. Danach absolvierte sie mehrere Praktika für Musiktherapie am Klinikum der Medizinischen Hochschule in Hannover und gab Musikunterricht.

1989 Dissertation (*A. B. Marx und Beethoven in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1824–1830)*). Darin untersuchte sie die Entstehung des musikalischen Mythos Beethoven. Das Buch erschien im Buchhandel unter dem Titel *Wie Beethoven auf den Sockel kam*.

Seit 1978 veröffentlichte Eleonore Büning Aufsätze für Musikfachzeitschriften, seit 1983 schrieb sie über Musik für die Berliner Tageszeitung, später auch für die Weltwoche in Zürich, den Rheinischen Merkur und den Rundfunk. 1994 wurde sie Musikredakteurin im Feuilleton der Zeit. 1997 wechselte sie zur Frankfurter Allgemeinen Zeitung; seit 2008 ist sie Redakteurin im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung. Zudem moderiert sie Musiksendungen auf WDR 3.

Seit November 2011 ist Eleonore Büning Vorsitzende des Preises der deutschen Schallplattenkritik.

**Prof. Dr. phil. Michael Custodis**

(\* 1973) ist Musikwissenschaftler an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster.

Custodis studierte Musikwissenschaft, Soziologie, Vergleichende Politikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Filmwissenschaft zunächst an der Universität Mainz. Anschließend wechselte er an die Universität Bergen (Norwegen) und schließlich zu Albrecht Riethmüller an die Freie Universität in Berlin. Sein Diplom erwarb er in Soziologie, in Musikwissenschaft wurde er promoviert und an der FU Berlin auch habilitiert.



Unter seinen Arbeitsschwerpunkten sind Musiksoziologie und Musikästhetik; Musik und Politik, insbesondere zum Nationalsozialismus und dessen Kontinuitäten im europäischen Nachkriegsmusikleben, sowie Wechselwirkungen zwischen „populärer“ und „klassischer“ Musik.

### **Norbert Flörken**

(\* 1946) ist pensionierter Oberstudienrat mit den Fächern Geschichte und Latein. Nach dem Studium in Bonn war er von 1971 bis 2007 Lehrer an verschiedenen Gymnasien im Rheinland, von 1996 bis 2007 zusätzlich in der Lehrerfortbildung (Neue Medien) tätig. Seit 1973 verfasste er wiederholt Zeitungsartikel zur rheinischen Geschichte. 1986 veröffentlichte er sein erstes Buch „Troisdorf unter dem Hakenkreuz“, dem 2009 ein Quellenband und 2013 eine zweite Auflage folgte. Seit 2013 gab er mehrere Quellenbände heraus: u.a. zum Truchsessischen oder Kölnischen Krieg 1583, zur Kontroverse Reuchlin-Pfefferkorn 1505 ff., zu den Belagerungen Bonns 1673, 1689 und 1703, zu den französischen Jahren in Bonn 1794–1814, zu den Bonner Soldaten in Napoleons Armee 1812, zu den Reiseberichten vom Rhein 1780 ff und zuletzt zu den Bonner Professoren F. G. Wegeler, F. Wurzer, Eulogius Schneider und J. C. Rougemont. Seit 1998 unterhält er eine eigene Website: [www.florcken.eu](http://www.florcken.eu).

### **Prof. Dr. med. Matthias Echternach**

(\* 1974) ist HNO-Arzt und Phoniater/Pädaudiologe.

Seit 2018 leitet er die Abteilung Phoniatrie und Pädaudiologie an der HNO-Klinik des Klinikums der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Zuvor war er von 2006 bis 2018 am Freiburger Institut für Musikermedizin tätig. 2010 Habilitation für das Fach HNO an der Medizinischen Fakultät der Universität Freiburg.

2012 Ruf auf eine W3-Professur für Musikermedizin an die Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin (Rufablehnung). 2013 Ernennung zum außerplanmäßigen Professor der Universität Freiburg.

Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Einflüsse des Vokaltraktes auf die Stimmregister, Regularität von Stimmregisterübergängen und Lampenfieber bei Sängern.

Echternach erhielt seine erste sängerische Ausbildung im Knabenchor Hannover. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Peter Sefcik und Winfried Toll. Derzeitig singt er neben solistischen Tätigkeiten als Tenor in verschiedenen Ensembles wie dem Kammerchor Stuttgart (Frieder Bernius). Von 2010 bis 2014 war er im Vorstand des BDG beratend tätig.

**Ass.-Prof. Dr. phil. Gregor Herzfeld**

(\* 1975) ist seit 2018 Tenure Track-Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien. Derzeit vertritt er die Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Regensburg.

Nach seinem Studium der Musikwissenschaft und Philosophie von 1996 bis 2001 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und an der „Scuola di Paleografia musicale“ in Cremona arbeitete er in Heidelberg als Wissenschaftlicher Mitarbeiter von Silke Leopold. 2005 bis 2006 forschte er mit Förderung durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst an der Yale University in New Haven, Connecticut. Die Promotion erfolgte 2006 in Heidelberg mit einer Arbeit zur experimentellen amerikanischen Musik (Steiner Verlag 2007).

Von 2007 bis 2015 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin bei Albrecht Riethmüller und Schriftleiter der Zeitschrift *Archiv für Musikwissenschaft*. Dort habilitierte er sich 2012 mit einer Arbeit über Edgar Allan Poe in der Musik (Waxmann Verlag 2013, Umhabilitation nach Basel 2017). Im Wintersemester 2012/2013 vertrat er die Professur für Historische Musikwissenschaft von Wolfgang Rathert an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Zwischen 2015 und 2018 war er Dramaturg des Freiburger Barockorchesters und dort auch verantwortlich für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musik der USA, Transferprozesse zwischen Amerika und

Europa, historisch-ästhetische Fragen sowie populäre Musik-  
kulturen.

**Prof. Dr. med. Dr. h.c. mult. Wolfgang Holzgreve, MBA**

(\* 1955) ist seit 2012 Vorstandsvorsitzender und Ärztlicher Direktor des Universitätsklinikums Bonn (UKB), welches eine Top-Position in der Forschung und den zweithöchsten Case-Mix-Index in Deutschland innehat. Davor war er im Freiburger Universitätsklinikum Ärztlicher Direktor und Vorstandsvorsitzender nach seiner langjährigen Tätigkeit im Universitätsspital Basel als Ordinarius für Gynäkologie und Geburtshilfe und Vorsteher der Frauenklinik. Er hält zwei Patente, ist Ehrenmitglied vieler internationaler Fachgesellschaften, Mitglied der Leopoldina und Executive Board Member der IAP. Ihm wurden sieben Ehren-Doktorate und das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen.

**René Jacobs**

(\* 1946) ist ein belgischer Dirigent und Sänger (Countertenor).

Jacobs studierte Philologie an der Universität Gent und nahm gleichzeitig Gesangsunterricht bei Louis Devos und Alfred Deller. Bevor er sich ganz der Musik zuwandte, war er drei Jahre Lehrer für Latein und Griechisch. 1977 gründete er das Vokalensemble Concerto Vocale Gent. Danach wirkte er mehrfach als Dirigent bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik.

Jacobs ist bekannt als Spezialist für Historische Aufführungspraxis Alter Musik und Opern des Barock. Er arbeitet unter anderem mit namhaften Orchestern und Ensembles wie dem Concerto Köln, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem B'Rock Orchestra, dem Nederlands Kamoroor, dem Freiburger Barockorchester und dem RIAS Kammerchor zusammen.

Seit 1988 dirigiert Jacobs beim *Centre de musique baroque de Versailles*. Außerdem unterrichtete er an der Schola Cantorum Basiliensis. 1997 bis 2009 war er künstlerischer Leiter der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik.

Als Dirigent vervollständigte er die Instrumental- und die Verzierung der Gesangsstimmen bei mehreren Barockoperen. Auf CDs und DVDs gibt es zahlreiche Einspielungen unter sei-

nem Dirigat. Unter anderem erhielt er mit Mozarts Hochzeit des Figaro den Classical Grammy Award 2005 für die beste Operneinspielung. Sein Beitrag zur internationalen Rezeption Telemanns wurde 2008 mit dem Georg-Philipp-Telemann-Preis gewürdigt.

Mit dem Freiburger Barockorchester und der Zürcher Sing-Akademie nahm er Ludwig van Beethovens Oper *Leonore* in der Urfassung auf.

### **Werner Köttgen**

(\* 1944) ist Hörakustiker-Meister und Inhaber der Fa. Köttgen-Hörakustik. Das Unternehmen Köttgen Hörakustik wurde 1951 gegründet und wird aktuell in der 3. Generation von der Familie geführt. Die Firma sorgt mit einem dichten Netz von 60 Filialen für eine wohnortnahe und persönliche Betreuung der Kunden im Köln-Bonner Raum.

Werner Köttgen legte 1969 seine Meisterprüfung zum Hörgeräteakustiker ab und gehörte 1985 zu den Gründungsmitgliedern der Stiftung „Forschungsgemeinschaft Deutscher Hörgeräte Akustiker“ (FDHA). Von 2000 bis 2007 war er als Geschäftsführer der Fördergemeinschaft „Gutes Hören“ tätig. Gleichzeitig hat er sich von 1972 bis 2012 ehrenamtlich im Vorstand der Europäischen Union der Hörgeräteakustiker (EUHA) engagiert.

Die Familie Köttgen besitzt eine umfangreiche Sammlung historischer und aktueller Hörhilfen.

### **Prof. Dr. med. Tobias Moser**

(\* 1968) ist ein deutscher Mediziner und Neurowissenschaftler. Seit 2001 leitet er das InnenOhrLabor an der Universitätsmedizin Göttingen. Seit 2015 ist er Direktor des Instituts für Auditorische Neurowissenschaften an der Universitätsmedizin Göttingen. Er ist zudem als Brückenprofessor am Deutschen Primatenzentrum der Leibniz Gemeinschaft und als Arbeitsgruppenleiter an den Max-Planck-Instituten für Experimentelle Medizin und Biophysikalische Chemie am Göttinger Campus tätig.

**Prof. Dr. med. Dirk Mürbe**

(\* 1967) ist Professor für Audiologie und Phoniatrie (Stimm-, Sprach- und Hörstörungen) und Direktor der gleichnamigen Klinik an der Charité Universitätsmedizin Berlin.

Erste musikalische Ausbildung an der Musikschule Dresden in den Fächern Violine und Viola und zeitgleich Mitglied des Rundfunk-Musikschul-Orchesters der ehemaligen DDR. Parallel zum Medizinstudium an den Universitäten Rostock, Dublin und Dresden schloss er 1996 als Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden (Klasse Prof. Helga Köhler-Wellner) mit künstlerischem Diplom ab.

Weiterbildungen zum Facharzt für Phoniatrie und Pädaudiologie sowie zum Facharzt für HNO-Heilkunde inklusive spezieller HNO-Chirurgie.

Ab 2010 Professur für das Fach Phoniatrie und Pädaudiologie an der Technischen Universität Dresden mit Leitung der Abteilung Phoniatrie und Audiologie und des Sächsischen Cochlear Implant Centrums Dresden. Im Jahr 2018 folgte er dem Ruf auf den Lehrstuhl (W3) für Audiologie und Phoniatrie an die Berliner Charité.

Seine ärztliche Tätigkeit umfasst das gesamte Spektrum von Kommunikationsstörungen mit dem Schwerpunkt der operativen und konservativen Behandlung stimmgestörter Patienten, insbesondere von professionellen Sängern und Schauspielern. Die Beratung und Behandlung bei Schwerhörigkeit bilden einen weiteren klinischen Schwerpunkt mit besonderer musikermedizinischer Expertise. In der Forschung beschäftigt er sich insbesondere mit morphologischen und funktionellen Eigenschaften professioneller Stimmen und der elektrophysiologischen Objektivierung des Hör- und Spracherwerbs.

Er ist Mitglied nationaler und internationaler wissenschaftlicher Gremien seines Fachgebiets, unter anderem im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Phoniatrie und Pädaudiologie und ist derzeit als Generalsekretär der PanEuropean Voice Conference (PEVOC) tätig. An der Universität Mozarteum Salzburg unterrichtet er Stimmkunde für Sänger, der Hochschule für

Musik Carl Maria von Weber Dresden ist er zudem langjährig als Leiter des Studios für Stimmforschung verbunden.

**Prof. Dr. med. Bernhard Richter**

(\* 1962) ist Professor für Musikermedizin am Freiburger Institut für Musikermedizin (FIM), das er zusammen mit Frau Prof. Dr. Claudia Spahn leitet. Neben seinem Medizinstudium in Freiburg, Basel und Dublin absolvierte er ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik in Freiburg (Konzertexamen 1991). Promotion zum Dr. med 1992. Nach zwei Facharztausbildungen zum HNO-Arzt und Phoniater (Stimmarzt) habilitierte er sich 2002. Im FIM ist er neben seiner Unterrichtstätigkeit im Bereich Stimmphysiologie und Hören vor allem für die medizinische Betreuung der Musiker und Sänger zuständig. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Stimmphysiologie bei Sängern und der Gehörschutz bei Orchestermusikern. Neben zahlreichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen ist er Autor des Buches „Die Stimme“ und Mitautor und Herausgeber der Lehrbücher „MusikerMedizin“, „Musikergesundheit in der Praxis“ und „Lexikon der Gesangsstimme“, der Lehr-DVDs „Das Blasinstrumentenspiel“ und „Die Stimme – Einblicke in die physiologischen Vorgänge beim Singen und Sprechen“ sowie des Buches „Musik mit Leib und Seele“ (siehe [www.fim.mh-freiburg.de](http://www.fim.mh-freiburg.de)).

**Prof. Dr. med. Götz Schade**

(\* 1966) ist Leiter der Abteilung für Phoniatrie und Pädaudiologie Universitätsklinikum Bonn. Er ist sowohl Facharzt für Hals-Nasen-Ohren-Heilkunde als auch für Phoniatrie und Pädaudiologie.

Er war von 1992–1998 AiP / wissenschaftlicher Mitarbeiter in der HNO-Klinik des Universitätsklinikums Hamburg-Eppendorf (UKE) (damaliger Direktor: Univ.-Prof. Dr. med. U. Koch) und von 1992–1996 (ehrenamtlicher) Theaterarzt in Hamburg. Von 1998–1999 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter in der HNO-Klinik der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg (damaliger Direktor: Univ.-Prof. Dr. med. B. Freigang). Von 1999–2005 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter (seit 2003 Funktionsoberarzt) in der Poliklinik für Hör-, Stimm- und

Sprachheilkunde des UKE (damaliger Direktor: Univ.-Prof. Dr. med. M. M. Hess). Seit 2005 ist er Leiter der Abteilung für Phoniatrie & Pädaudiologie der Univ.-HNO-Klinik Bonn (Direktor: Univ.-Prof. Dr. med. Dr. S. Strieth). Er ist seit 2011 Schatzmeister des Instituts für Hörforschung der Univ.-HNO-Klinik Bonn und war 2015–2018 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Phoniatrie & Pädaudiologie (DGPP).

**Prof. Dr. phil. Thomas Seedorf**

(\* 1960) ist ein deutscher Musikwissenschaftler und Hochschul-lehrer.

Seedorf studierte zunächst Schulmusik und Germanistik in Hannover. Anschließend absolvierte er ein Studium der Musikwissenschaft und -pädagogik an der Hochschule für Musik und Theater (Promotion: 1988 mit einer Dissertation über die kompositorische Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert).

Von 1988 bis 2006 war Seedorf Wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg. Seit 2006 ist er Professor für Musikwissenschaft am Institut für Musikinformatik und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Karlsruhe.

Seedorf forscht primär in den Gebieten Liedgeschichte und -analyse, Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte sowie insbesondere über die Theorie und Geschichte des Kunstgesangs.

Gemeinsam mit Michael Fichtenholz ist er künstlerischer Leiter der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Seedorf ist außerdem Erster Vorsitzender der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Projektleiter der Neuen Schubert-Ausgabe und Mitherausgeber der Reger-Werkausgabe.

Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen die Studie „Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini“ (2015) und das von ihm herausgegebene „Handbuch Aufführungspraxis Sologesang“ (2019).

**Prof. Dr. med. Dr. phil. Claudia Spahn**

(\* 1963), ist Professorin für Musikermedizin und Leiterin des Freiburger Instituts für Musikermedizin (FIM) an der Hoch-

schule für Musik Freiburg und dem Universitätsklinikum Freiburg. Neben ihrem Medizinstudium in Freiburg, Paris und der Schweiz absolvierte sie ein Musikstudium an der Hochschule für Musik Freiburg mit dem Abschluss als Dipl. Musikerin. Promotion zum Dr. med. im Jahr 1993. Nach Facharztausbildung zur Ärztin für Psychotherapeutische Medizin habilitierte sie sich 2004 im Fach Psychosomatische Medizin. Promotion zum Dr. phil. Im Fach Musikwissenschaft im Jahr 2020.

Im FIM ist sie neben ihrer Unterrichtstätigkeit im Bereich Musikphysiologie für die medizinische Betreuung der Instrumentalisten und Sänger am Universitätsklinikum zuständig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Lampenfieber, Prävention für Musiker und Bewegungsanalyse. Neben zahlreichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen ist sie Autorin des Buches „Lampenfieber“, des Buches „Musikergesundheit in der Praxis“ und Mitautorin des Lehrbuches „MusikerMedizin“ der Lehr-DVDs „Das Blasinstrumentenspiel“ und „Die Stimme – Einblicke in die physiologischen Vorgänge beim Singen und Sprechen“ und des Buches „Musik mit Leib und Seele“ sowie Herausgeberin des Buches „Körperorientierte Ansätze für Musiker. Methoden zur Leistungs- und Gesundheitsförderung“ sowie der Schriftenreihe des FIM (siehe [www.fim.mh-freiburg.de](http://www.fim.mh-freiburg.de)).

Seit WS 2017/18 ist sie Prorektorin für Forschung und Internationales der Hochschule für Musik Freiburg.

### **Prof. Dr. med. Christian P. Strassburg**

(\*1965) ist Direktor der Medizinischen Klinik und Poliklinik I des Universitätsklinikums Bonn. Wehrdienst 1984–1986. Studium an der Medizinischen Hochschule Hannover und der University of Pennsylvania School of Medicine, Philadelphia; Promotion zum Dr. med. Facharztausbildung in Innerer Medizin und Gastroenterologie, Klinik für Gastroenterologie, Hepatologie und Endokrinologie, Medizinische Hochschule Hannover (MHH) (Direktor Prof. Dr. M. P. Manns). 1995 Approbation als Arzt. 1996 ECFMG certificate, USA. 1996–1998 Postdoctoral fellow University of California, San Diego, Cancer Center and Department of Pharmacology (Deutsche Forschungsgemeinschaft). 2000 Habilitation und Venia legendi (MHH).



2001 Facharzt für Innere Medizin und Ernennung zum Oberarzt der Klinik für Gastroenterologie, Hepatologie und Endokrinologie, MHH. 2001–2012 oberärztliche internistische Leitung der interdisziplinären Lebertransplantation des Transplantationszentrums Hannover. 2002–2005 Heisenberg-Stipendium der DFG. 2005–2012 Leitender Oberarzt der Klinik für Gastroenterologie, Hepatologie und Endokrinologie, MHH; seit 2012 Direktor der Medizinischen Klinik und Poliklinik I des Universitätsklinikums Bonn (W3-Professor/Lehrstuhl für Innere Medizin I). Auszeichnungen und Wahlämter: 1997 „Pete Lopiccola Fellowship Award“ University of California, San Diego, 1998 Dr. Norbert-Henning-Preis für Gastroenterologie, Universität Erlangen, 2004 Mitglied „genetics committee“ International Autoimmune Hepatitis Group, 2007 Paul-Martini-Preis für klinische Pharmakologie, Paul-Martini-Gesellschaft, Wiesbaden, 2008 Scientific Committee der „International Society for the Study of Xenobiotics (ISSX)“, regional meeting Lisbon, 2009, seit 2009 Stellvertretender Vorsitzender des Organkomitees „Leber“ der Deutschen Transplantationsgesellschaft (DTG), Sitz im „Eurotransplant Liver Intestinal Advisory Committee“ (ELIAC), 2011 Wahl zum Vorsitzenden der Organkommission Leber und Darm der DTG, Mitglied des „Eurotransplant Liver Intestinal Advisory Committee“, der Ständigen Kommission Organtransplantation (StäKO) der Bundesärztekammer und der Bundesfachgruppe Leber des AQUA-instituts, 2013 Wahl in den Vorstand der DTG (Schriftführer), 2015 Bestellung zum Federführenden der BÄK AG Richtlinien Leber der StäKO, 2015 Präsident der Nordrheinwestfälischen Gesellschaft für Gastroenterologie, 2016 Wissenschaftlicher Beirat BÄK, seit Okt. 2019 Präsident der Deutschen Transplantationsgesellschaft.

### **Felix Wegeler**

(\* 1967) ist Vorsitzender des Kuratoriums der Stiftung Beethoven-Haus Bonn. Er ist Unternehmer und Gründungsaktionär der Wertgrund Immobilien AG, deren Geschäfte er bis 2019 als Mitglied des Vorstands führte. Er ist selbst ein direkter Nachfahre Franz Gerhard Wegelers.

Das Jahr 2020 markiert ein besonderes Jubiläum in der Beschäftigung mit Ludwig van Beethoven, denn seine Geburt in Bonn liegt in diesem Jahr genau zweihundertfünfzig Jahre zurück. Der vorliegende Band zeichnet in verschiedenen Beiträgen ein Bild des Komponisten, indem musikermedizinische Perspektiven auf Beethoven in ihrer historischen Dimension untersucht und eingeordnet werden. Thematisiert werden u. a. die Ursachen und Auswirkungen der Hörstörung von Beethoven, die Möglichkeiten einer Behandlung und die Frage der Wechselbeziehung zwischen seiner Behinderung und seiner Kreativität. Er fasst die Vorträge des Symposiums *Ludwig van Beethoven: der Gehörte und der Gehörlose – Eine medizinisch-musikalisch-historische Zeitreise* zusammen, welches am 16. und 17. Oktober 2020 am Universitätsklinikum Bonn stattfand. Es wurde von der Beethovenjubiläumsgesellschaft BTHVN 2020 veranstaltet. Die wissenschaftliche Leitung lag beim Freiburger Institut für Musikermedizin, in Zusammenarbeit mit dem Universitätsklinikum Bonn.

ISBN 978-3-451-38870-5



9 783451 388705

[www.herder.de](http://www.herder.de)